

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des
akademischen Grades eines Doktors
der Theater-, Film- und Fernschwissenschaft durch die
Philosophische Fakultät der Universität zu Köln

**Eine Theatemaschinistenkarriere
des 19. Jahrhunderts
Forschungsbeitrag zu Carl Lautenschläger
unter Berücksichtigung der Quellen**

Vorgelegt von
Michael Daniel Gereon Vogt
aus Köln
Köln 2007

Die Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der
Universität zu Köln als Dissertation angenommen.

Tag der mündlichen Prüfung:	11. Juni 2007
Berichterstatter:	Prof. Dr. Elmar Buck Dr. Stefanie Lieb

Alle Rechte vorbehalten.

Meiner Tante Maria Cabruja (1906 – 2006)

Que Déu et tingui en sa glòria!

Vorwort

Ohne vielfältige Hilfe und Unterstützung wäre das Zustandekommen der vorliegenden Arbeit nicht möglich gewesen. Mein besondere Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Elmar Buck, der mich im Fortgang der Arbeit freundlich unterstützt hat.

Danken möchte ich den Mitarbeitern der Theaterwissenschaftlichen Sammlung in Schloss Wahn. Hervorheben möchte ich vor allem Herrn Dr. Gerald Köhler und Frau Christine Göthner, die mir bei jeglichen Fragen bereitwillig ihre Hilfe angeboten haben.

Von den Personen und Institutionen, die mir selbstlos bei der Erschließung von wichtigen Quellen ihre freundliche Hilfe gewährten, möchte ich dankend herausstellen: Frau Helen Hosefelder vom Archiv der Staatsoper Stuttgart und die Damen und Herren des Staatsarchivs in Ludwigsburg, Herrn Dr. Wilhelm Füssl, Leiter der Archive des Deutschen Museums in München, Herrn Dr. Peter Engels vom Stadtarchiv Darmstadt, Herrn Dr. Harro Hess von der Urania-Berlin. e. V., Frau Kornelia Lange vom Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz und die Mitglieder der Loge zur Kette in München. Auch den nicht genannten freundlichen Damen und Herren, die mir ohne zu zögern in Archiven und Bibliotheken ihre Hilfe angeboten haben, möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Ich danke auch meinen Eltern, Herrn Markus Junker und Herrn Dominik Freiberger, sowie vor allem Frau Anke Seifert für die moralische Unterstützung und die kritische Durchsicht der vorliegenden Arbeit.

Editorische Notiz

Quellen werden in ihrer originalen Orthographie zitiert. Abweichungen von der heutigen Rechtschreibung bzw. Fehler werden nicht eigens hervorgehoben. Heute nicht mehr geläufige Abkürzungen in Originaldokumenten werden ausgeschrieben. Zum besseren Verständnis werden Titel von Bühnenwerken bei der Wiedergabe von Quellen und Autographen durch Anführungszeichen hervorgehoben. Außer bei inhaltlich motivierter Notwendigkeit wird Carl Lautenschläger immer mit seinem Geburtsnamen Lautenschläger genannt. Die Bezeichnung Bormuth oder Bormuth-Lautenschläger tritt zugunsten eines einheitlichen Gesamtbildes zurück.

In den Fußnoten wird die Literatur nach Autor, Titel, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert. Für häufig zitierte Literatur wurden folgende Abkürzungen verwendet:

- | | |
|------------------------|--|
| Baumann | Baumann, Carl-Friedrich: Licht im Theater: von d. Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer, Stuttgart 1988. |
| B & W 99-00 | Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin 1899-1900. |
| B & W 00-01 | Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, Berlin 1900-1901. |
| B & W 02 | Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, Berlin 1902. |
| B & W 06 | Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, Berlin 1906. |
| Alman. 1901 | Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hrsg.): Neuer Theater-Almanach, Berlin 1901. |
| Alman. 1907 | Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hrsg.): Neuer Theater-Almanach – Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch, Berlin 1907. |
| DGBA 1882 | Deutsche Bühnen-Genossenschaft – Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1882. |

- DGBA 1885** Deutsche Bühnen-Genossenschaft – Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1885.
- DGBA 1889** Deutsche Bühnen-Genossenschaft – Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1889.
- DGBA 1906** Deutsche Bühnen-Genossenschaft – Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1906.
- Kranich I** Kranich, Friedrich: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.
- Kranich II** Kranich, Friedrich: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 2 München u. Berlin 1933
- Laut. 1905** Lautenschläger, Carl: „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in: Ausschuss des Polytechnischen Vereins in München (Hrsg.): Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, München 1905.
- Laut. 1906** Lautenschläger, Carl: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschinen-Direktor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in: Ausschuss des Polytechnischen Vereins in München (Hrsg.): Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, München 1906.
- Niessen** Niessen, Carl: „Das Archiv des Erfinders der Drehbühne im Kölner Theatrumuseum“ in: Seehaus, G. (Hrsg.): Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte, Emsdetten 1971.
- Oppenheim** Oppenheim, A.: „König Ludwig II. und Richard Wagner als Förderer der modernen Bühnentechnik“, in Fränkischer Kurier, 74. Jahrgang, 26. Juli 1906, Abend-Ausgabe.
- Schöne** Schöne, Günter: „Karl Lautenschläger, ein Reformator der Szene“, erschienen in: Badenhausen, R. und Zielske, H. (Hrsg.): Bühnenformen Bühnenräume Bühnendekorationen Beiträge zur Entwicklung des Spielorts, Berlin 1974.

„... der bloße Zauber der täuschenden, lebendige
Vorgänge überhaupt nachahmenden Maschinerie setzt
Alles in diejenige angenehme Verwunderung, welche in
erster Linie das eigentliche Vergnügen
am Theater ausmacht.“

Richard Wagner, Deutsche Kunst und Deutsche Politik

Inhalt

Vorwort	3
Editorische Notiz	4
Inhaltsverzeichnis	7
I. EINLEITUNG	14
Zur Forschungssituation	14
Zur Quellenlage	17
Problemstellung der Untersuchung	22
II. BIOGRAPHIE	25
Darmstadt	25
Stuttgart	32
München	58
I. ARBEIT UND PROJEKTE	80
1. Die Rolle Lautenschlägers bei der Theaterelektrifizierung	80
Vorläufer	81
Residenztheater	85
Beleuchtungssystem Lautenschläger	87
Hoftheater	90
2. Die Bühnenprojekte Lautenschlägers	94
Zu den Vorbildern – Erste Projekte	94
Der Aspekt der Feuersicherheit – Eiserne Bühnen	99
Elektrischer Antrieb	105
Bühnen nach dem »System Lautenschläger«	112

3. Die Shakespearebühne	116
Zur Urheberschaft	116
Die Münchner Shakespeare-Bühne von 1899	121
Die Nachfolgeprojekte	125
Parallelen zur Oberammergauer Passionsbühne	126
 4. Die Drehbühnenprojekte	 132
Zu den Vorbildern	132
Frühe Planungen	136
Die erste Drehscheibe im Residenztheater 1896	138
Weitere Anwendungen und Entwicklungen	144
Kritik und Verwendung durch Max Reinhardt	152
Die Doppeldrehbühne – Reform der Drehbühne	156
Nachfolge	158
 5. Inszenierungen	 159
Prägung	159
Inszenierungen am Stuttgarter Hoftheater	163
»Theater von der Stange«	164
Zum Verhältnis Lautenschlägers zur Regie	168
Inszenierungen in München	172
Lautenschläger und Wagner	175
Einzeleffekte	179
Lautenschläger als Bühnenbildner?	182
 6. Das Atelier Lautenschläger	 189
Weiterführung des Ateliers	189
Die Partner	191
Zur Frage der Zuschreibung	194
Zu den Arbeitsvorgängen	195

III.	LAUTENSCHLÄGER – ERFINDER ODER VERWERTER?	198
	Rezeption Lautenschlägers als Erfinder	198
	Lautenschläger als innovativer Verwerter	198
	Lautenschläger an der Spitze technischer Entwicklungen	200
	Lautenschläger und die Bühnereform	201
	Abhängigkeit von Brandt	203
	Zum Kunstbegriff Lautenschlägers	205
 II.	 ANHANG	 213
	Biographische Tabelle	213
	Literaturverzeichnis	215
	Abbildungen	226



Carl Lautenschläger, Portrait aus der Zeit am Stuttgarter Hoftheater, ca. 1875 .
(Quelle: Stadtarchiv Darmstadt, St 61 Lautenschläger)



Carl Lautenschläger, Portrait aus der Zeit als Hoftheatermaschinist in München, ca. 1895.
(Quelle: Elsner, E. G. (Hrsg.) Bühne und Welt, Berlin 1906.)



Carl Lautenschläger, Portrait aus der Zeit als Hoftheatermaschinist in München, ca. 1890.

(Quelle: Wager, H.: 200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950, München 1950.)

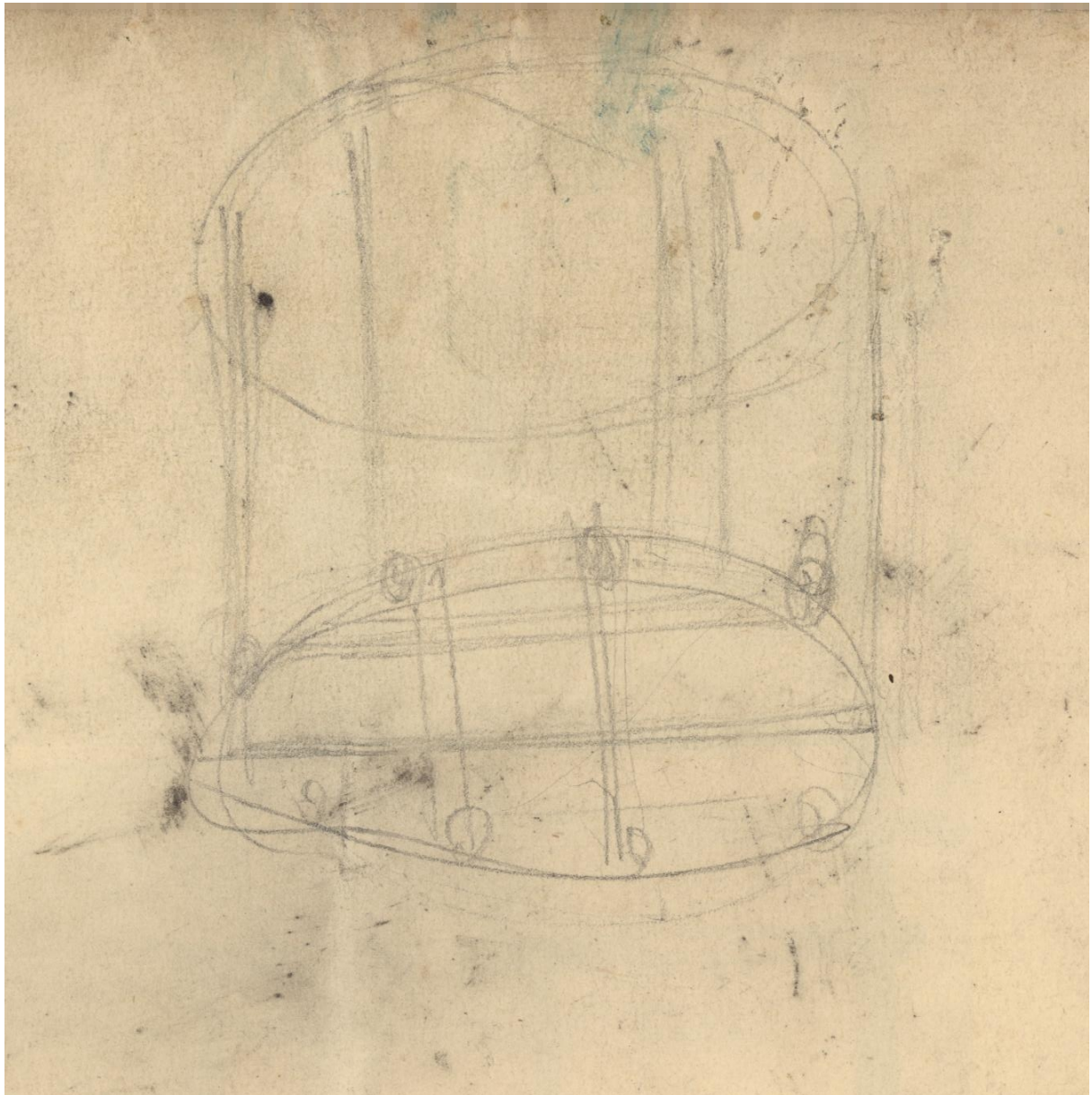


Carl Lautenschläger, Portrait ca. 1905.

(Quelle: Stadtarchiv Darmstadt, St 61 Lautenschläger)



Hofkapellmeister H. Zumpe, Intendant E. v. Possart und C. Lautenschläger, München 1901.
(Quelle: Elsner, E. G.: Bühne und Welt, Berlin 1901.)



Flüchtige Bleistiftskizze einer Drehbühne mit drehbarer Untermaschinerie und Schienenlauf auf der Rückseite eines Planes.

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

I. Einleitung

Zur Forschungssituation

*„Aus den hiesigen Akten kann leider nicht festgestellt werden, wann und wie lange Herr Lautenschläger hier tätig gewesen ist. Allem Anschein nach war er nur als Volontär hier.“*¹ Diese Auskunft erhielt die Verwaltung des

Nationaltheaters München bereits 1921, fünfzehn Jahre nach Lautenschlägers Tod. Sie hatte sich im Auftrag Leopoldine Lautenschlägers bei der Verwaltung des Landestheaters Stuttgart nach dem Dienst Lautenschlägers am Stuttgarter Hoftheater erkundigt, um die Neufestsetzung der Pensionsbezüge der Witwe Lautenschlägers vornehmen zu können.² Angesichts der sechzehn Jahre, die Lautenschläger von 1864 bis 1880 erfolgreich am Stuttgarter Hoftheater tätig gewesen war, eine erstaunlich zu nennende Unkenntnis.

Lautenschläger, anerkannt als einer der fähigsten Theatermaschinisten seiner Zeit, durch eine großen Menge internationaler Ehrungen dekoriert³ und Verantwortlicher für eine schier unüberschaubare Menge an Theatereinrichtungen, Projekten und Inszenierungen, verschwand jedoch kurz nach seinem Tode 1906 schlagartig aus der Erinnerung der Öffentlichkeit und dem Blickfeld der theaterwissenschaftlichen Forschung.

Dabei liegt mit Lautenschlägers Nachlass, der sich heute in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln befindet, eine der umfangreichsten Quellen zur Theatertechnik des 19. Jahrhunderts vor. Erst 1929 erfolgte eine erste Würdigung des Lebenswerkes Lautenschlägers durch den Theatertechniker Friedrich Kranich d. J., im ersten Band seines großangelegten Werkes „Bühnentechnik der Gegenwart“. Auch wenn Kranich sicherlich die bis heute gründlichste Untersuchung des Nachlasses Carl Lautenschlägers vornahm,

¹ Schreiben der Verwaltung des Landestheaters Stuttgart an die Verwaltung des National-Theaters München, Stuttgart, den 18. Juli 1921. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

² Vgl.: Schreiben der Verwaltung des National-Theaters München an die Verwaltung des Landestheaters Stuttgart, München, den 15. Juli 1921. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

³ Vgl.: die Ordensakten, die unter dem Namen Lautenschläger im Hauptstaatsarchiv in München unter den Nr. 8003, 8676 und 9742 abgelegt sind.

blieb sein Beitrag zur Forschung über Lautenschläger nur oberflächlich, da Kranich den Anspruch hatte, einen Überblick über die gesamte Bühnentechnik seiner Zeit zu geben. Kranich widmete Lautenschläger in seiner Publikation einen eigenen Absatz, der diesen als einen der bedeutendsten Bühnentechniker seiner Zeit würdigt und bis heute die detaillierteste biographische Arbeit zu Lautenschläger geblieben ist. Darüber hinaus lieferte er auch wertvolle Hinweise zu Lautenschlägers Rolle bei der Elektrifizierung der europäischen Theater und widmete sich den Einrichtungen der sogenannten Münchner Shakespeare- und Drehbühne durch Lautenschläger gesondert.⁴

Anlässlich der Übernahme des Nachlasses durch Carl Niessen, den Gründer des theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität zu Köln, fand Lautenschläger 1938 erneut Erwähnung in dem Aufsatz, „Das Archiv des Erfinders der Drehbühne im Kölner Theatermuseum“, der die historische Bedeutung herausstellt, die Niessen dem Material für die theaterwissenschaftliche Forschung beimaß.⁵ Allerdings stellt Niessens Veröffentlichung kaum mehr als einen Überblick über das Material des Nachlasses dar. Im Sinne einer Bestandsaufnahme gibt sie einen Überblick über den Umfang des Nachlasses, erkennt aber beispielsweise, daß das Material, welches unter Wien abgestellt wurde, gar nicht Lautenschläger zuzuordnen ist, wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden wird. Die Wertschätzung Lautenschlägers durch Niessen spiegelt sich auch in der Veröffentlichung „Licht im Theater“ von Carl-Friedrich Baumann wider, die, auf dessen Dissertation von 1955 basierend, 1988 erschien⁶. Der Schüler Niessens griff sicher auf dessen Anregung hin auf den umfangreichen Nachlaß Lautenschlägers zurück und wertete diesen für seinen Abriß der Entwicklung der Theaterbeleuchtung vom 18. bis ins 20. Jahrhundert aus. Außer Baumann, der Lautenschlägers Nachlaß selektiv auf die Anforderungen seines Forschungsgebietes hin auswertete, setzte sich noch Kurt Hommel im Rahmen seiner 1963 erschienenen Publikation über die Separatvorstellungen unter König Ludwig II. anerkennend aber eingeschränkt mit Lautenschläger auseinander, ganz offensichtlich, ohne dessen Nachlaß zu kennen.⁷ Die bislang einzige publizierte wissenschaftliche Arbeit über Carl Lautenschläger blieb der kleine Aufsatz von Günter Schöne mit dem Titel „Karl Lautenschläger, ein

⁴ Vgl.: Kranich I und Kranich II.

⁵ Vgl.: Niessen, Seite 99-102.

⁶ Vgl.: Baumann.

⁷ Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963.

Reformator der Szene“, der 1974 in „Bühnenformen Bühnenräume Bühnendekorationen Beiträge zur Entwicklung des Spielorts“ erschien.⁸ Weder eine gründliche Monographie, noch eine Aufarbeitung des Nachlasses Lautenschlägers wurden bis heute, 100 Jahre nach seinem Tode, vorgelegt. Der einzige neuere Forschungsbeitrag ist eine Magisterarbeit, die 2004 von Eleni Zoch an der Universität zu Köln vorgelegt wurde. Sie beschäftigt sich vorrangig mit den Problemen der Sichtung, Ordnung und Einordnung des Nachlasses in die Theaterwissenschaftliche Sammlung.⁹ Neben den erwähnten Arbeiten, bietet vor allem die zeitgenössische Literatur Anhaltspunkte und sekundäre Informationen zu Person und Werk Lautenschlägers. Der Umfang solcher Veröffentlichungen reicht dabei von eigenständigen Publikationen über Artikel in Theater-Almanachen oder Journalen, Pressemeldungen und Kritiken bis hin zu kleinen Einträgen in Lexika und Standardwerken. Die ausgesprochen dürftige Quellenlage bezüglich der Biographie Lautenschlägers, die in einem großen Kontrast zu dessen erhaltenen Nachlaß steht, weist jedoch auch dem kleinsten Eintrag eine große Bedeutung zu, da auch allgemeiner gefaßte Werke, die sich mit Bühnentechnik oder den Theatern in München auseinandersetzen, den Namen Lautenschläger oft kaum mehr als anekdotisch erwähnen. Unter der zeitgenössischen Literatur kommt vor allem denjenigen Quellen eine besondere Bedeutung zu, deren Autor Lautenschläger selbst gewesen ist. Allen voran wäre da seine Veröffentlichung bezüglich der Drehbühne zu erwähnen.¹⁰ Lautenschläger war aber auch als Autor für die Zeitschrift „Bühne und Welt“ tätig.¹¹ Noch in seinen letzten beiden Lebensjahren veröffentlichte Lautenschläger zwei bedeutende Artikel im Bayerischen Industrie- und Gewerbeblatt, die eine der wertvollsten literarischen Quellen zu Lautenschläger darstellen.¹² Die Ausarbeitung seiner Erinnerungen, die Lautenschläger im Sommer 1907 in

⁸ Schöne, Seite 177-186.

⁹ Vgl.: Zoch, E.: Probleme der Sichtung, Ordnung und Einordnung des „Nachlasses Carl Lautenschläger“ in die Theaterwissenschaftliche Sammlung, Magisterarbeit im Fach Theater-, Film und Fernsehwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Referent: Professor Dr. Elmar Buck, eingereicht am 19. 01. 2004.

¹⁰ Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchner Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater nebst Beschreibung einer vollständig neuen Bühnen-Einrichtung mit elektrischem Betrieb, München 1896.

¹¹ Vgl.: Lautenschläger C.: „Eine neue Bühne“, in Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst, Berlin 1899 und „Die Theaterbühne der Zukunft“ in Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst, erschienen post mortem, Berlin 1907.

¹² Vgl.: Laut. 1905; und: Laut. 1906.

Angriff nehmen wollte, um ein „*Bild der Bühnenänderungen und Einrichtungen der 40 Jahre [seiner Bühnentätigkeit] als Wellenrauschen*“¹³ zu malen, vereitelte der Tod.

Zur Quellenlage

Der „Nachlaß Lautenschläger“ in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung

Schloss Wahn

Lautenschlägers Nachlaß kam nach dessen Tode wahrscheinlich vollständig in den Besitz Friedrich Kranichs, der zu dieser Zeit technischer Leiter der „Städtischen Bühnen“ in Hannover und des Festspielhauses in Bayreuth war. Eine zentrale Rolle bei der Übergabe des Nachlasses in die Hände Kranichs spielte vermutlich Lautenschlägers Sohn Erwin, der in Hannover selbst ein Bühnentechnisches Bureau betrieb¹⁴ und mit seinem Vater zusammengearbeitet hatte.¹⁵ Kranich kommt nicht nur der Verdienst zu, die große „*Fülle der Dokumente gerettet und gesichert*“¹⁶ zu haben. Möglicherweise hatte er auch Anteil an der Ordnung, die bis heute besteht.¹⁷

1938 übergab Kranich den Nachlaß Lautenschlägers auf dessen Bitten in das Eigentum Carl Niessens, der 1924 die erste Professur für Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln erhalten hatte und 1931 in der Kölner Innenstadt ein Theatermuseum eröffnete.¹⁸ Dort sollte der Nachlaß sowohl der Universität für Lehre und Forschung zur Verfügung gestellt werden als auch im Museumsbau am Salierring für die Öffentlichkeit zugänglich sein. 1942 wurde das Museum von Bomben getroffen, und es ist heute nicht mehr nachzuvollziehen, wo der Nachlaß Lautenschlägers während des Krieges verwahrt wurde. Seit 1956 aber befindet er sich auf Schloß Wahn. Die dortige Aufbewahrung der Sammlung war nicht als Dauerlösung gedacht, da Niessen fest mit einer Neueröffnung des Museums in

Baumann nutze diese Veröffentlichungen, auch wenn er den 1906 erschienen Vortrag nicht in der Literaturliste als solchen kenntlich machte.

¹³ Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

¹⁴ Vgl. den Stempel auf: Mappe München, Prinzregententheater (62), 277. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

¹⁵ Lautenschläger selbst erwähnt die Beteiligung seines Sohnes an der Erfindung seiner Drehbaren Doppelbühne (Vgl.: Laut. II, Seite 366.)

¹⁶ Niessen, Seite 99.

¹⁷ Vgl. Carl Niessen an Friedrich Kranich, Köln, den 12. Mai 1938. Institutskorrespondenz der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Wahn.

¹⁸ Vgl.: Carl Niessen an Friedrich Kranich, den 1. April und 12. Mai 1938. Institutskorrespondenz der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Wahn.

Köln rechnete. Mit dem Verkauf der Privatsammlung Niessen an die Universität zu Köln im Jahre 1959 dürfte auch der Nachlass spätestens in den Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung in Wahn übergegangen sein. Mit der stetigen Zunahme der Wahner Bestände geriet der Nachlaß Lautenschlägers allerdings zunehmend „in Vergessenheit.“¹⁹

Die ursprüngliche Ordnung des Nachlasses zeigt, daß er bis heute nicht grundlegend bearbeitet wurde. In 103 Schubern aus dickem Karton befindet sich der mengenmäßig größte Teil des Nachlasses. 2140 Blätter umfassen Pläne, Skizzen und Detailzeichnungen in den verschiedensten Ausführungen.²⁰ Die mit Städtenamen beschrifteten Ordner wurden darüber hinaus auch in eine numerische Ordnung gebracht.

Die Planungen aus München, wo Lautenschläger den längsten Abschnitt seines Lebens arbeitete, nehmen innerhalb des Nachlasses mit sechzehn Ordnern und einem zusätzlichen zur Drehbühne den größten Umfang ein. Beachtlich ist auch das Material aus Berlin (zehn Ordner) oder Mannheim (fünf Ordner). Der Umfang des Materials aus Stuttgart entspricht angesichts der siebzehnjährigen Tätigkeit Lautenschlägers in der Württembergischen Hauptstadt nicht den Erwartungen. Dieser Umstand legt nahe, daß der in Wahn erhaltene Nachlaß trotz seines Ausmaßes keine vollständige Rekonstruktion der Karriere Lautenschlägers zuläßt. Vielmehr stellt sich der Nachlaß in seiner Disproportionalität als die Materialsammlung Lautenschlägers dar, die dieser in seinem Münchner Atelier zusammengetragen hatte. Artefakte aus den früheren Karrierejahren waren in diese Sammlung eingeflossen, es handelt sich aber nicht um ein quasi mit Lautenschläger reisendes Archiv, welches Materialien aus seiner gesamten Laufbahn zusammenträgt.

Darüber hinaus enthält der Nachlaß 86 Inszenierungsbücher aus der Münchner Zeit. Neben der Aufschrift geben oftmals Theaterzettel nähere Auskunft über

¹⁹ Buck, E.: Vision Raum Szene: Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn, Kassel 2001. . 26ff.

²⁰ Das Material reicht von gedruckten Plänen in Farbe und schwarzweiß, einzelnen hochwertigen Reproduktionen bis hin zu einfachen Feder- und Bleistiftzeichnungen. Sehr unterschiedlich sind die Formate. Übergröße und große Pläne und Blätter (146 x 94,5 cm) kommen genau so vor wie kleinere Formate (48 x 48 cm). Auch das Material variiert. Pergaminpapier findet sich neben Durchschlägen oder Blaupausen in großer Zahl. In der Regel liegt der jeweilige Plan in verschiedenen Ausführungen, als Druck, Pause oder Durchschlag vor. Eine ursprüngliche Ordnung des Materials zeigt sich in den oben links auf den Blättern verzeichneten Bezeichnungen, meist der Name des Theaters, für das die Zeichnung bestimmt war. Die Beschriftung in der Mitte des oberen Bereichs bezieht sich zumeist auf Zweck und Anwendung der Zeichnung. Dazu kommt oben rechts meist eine Archivnummer. Wichtige Hinweise liefern auch Unterschriften, Datierungen oder Stempel.

inszeniertes Werk, mitwirkende Kräfte (Dirigent, Regisseur, Rollenbesetzung, teilweise auch Bühnenbild und Ausstattung) und aufführendes Theater.

Bedauerlicherweise fehlt oftmals das Datum der Aufführungen von vorneherein oder wurde bereits in früheren Zeiten abgeschnitten.²¹ Darüber hinaus finden sich noch Bühnenbildmodelle im Nachlaß, die ursprünglich in dreizehn Aktenordnern gesammelt waren, im Kontext ihrer Magisterarbeit jedoch von Eleni Zoch in Jurismappen umsortiert wurden.²²

Besondere Bedeutung haben innerhalb des Nachlasses zwei gebundene Hefte mit den Titeln „Elektrische Einrichtung für die Drehbühne“ und „Empire Londoner-Theater Februar 1893“. Sie enthalten besonderes Material zur Drehbühne und den Einrichtungen von Aufführungen, die Lautenschläger 1893 und 1895 in London ausrichtete.

Ein geringer Teil des Nachlasses besteht aus Material, das nicht Lautenschläger zuzuordnen ist. Die Wiener Mappen enthalten fast ausschließlich Arbeiten des Maschinisten Dreilich, in der Mappe, die mit „Berlin – Apollo Theater“ bezeichnet ist, befinden sich mehrere Blätter, die Fritz Brandt zuzuordnen sind. Der Ordner zu Oberammergau, wo Lautenschläger nachweislich tätig war, enthält Material zu einem Theaterbau in Schliersee.²³ Niessen hat in seinem 1938 erschienen Artikel noch ausdrücklich die Existenz von umfangreichem Material

²¹ Die Hefte sind größtenteils nach dem gleichen Schema angelegt: Die erste Seite gibt häufig eine Übersicht der Verwandlungen des Bühnenbildes. Danach sind vorgedruckte Bühnengrundrisse aufgenommen, in denen die Aufstellung der Dekorationen zu den einzelnen Bildern von Hand eingezeichnet wurde. Informationen zu Bühnen- und Gardinenmaßen, Höhe der Panoramawände, Versenkungsbreite, -länge und -tiefe, die Proszeniums-Mantel-Höhe, die Höhe des gesamten Mantels, den Bühnenfall, die Proszeniumsweite und dessen Höhe, die Kulissenhöhe und -breite und die Kassettenlänge und -breite finden sich genau so wie schriftliche Erläuterungen einzelner Details. Erklärt werden die Zeichnungen in den meisten Fällen auf den gegenüberliegenden Blättern. Dort findet sich die Auflistung der Dekorationsteile in Ober- und Untermaschinerie, in den Gassen und Zügen mit jeweiliger Inventar-Nummer. Technische Angaben zu Bühnenwechseln und speziellen Effekten ergänzen die Angaben. Anweisungen zur Beleuchtung sind gesondert am Ende der Liste mit roter Tinte hervorgehoben. Fast alle Akten betreffen Inszenierungen des Kgl. Hof- und National Theaters in München. Nur drei Hefte beziehen sich auf das Residenztheater. („Das Glöckchen des Eremiten“, „Basar“ und „Die Entführung aus dem Serail“).

²² Ursprünglich waren die Einzelteile der Modelle mit Klammern zusammengeheftet, gefaltet, gelocht und in Ordnern archiviert worden. Die erhaltene Auflistung der numerierten Ordner zeigt, daß mindestens vier Ordner, nämlich Nr. 4, 5, 6, und 10 fehlen. Möglicherweise ist dieser Verlust kriegsbedingt. In jedem Ordner gab es Registerblätter als Einteilung der einzelnen Abschnitte. In jedem Abschnitt waren eine oder mehrere Szenerien zu finden, die in Reihenfolge standen. Häufig lag auch der entsprechende Grundriß der Szenerie bei. Allerdings konnte die ursprüngliche Ordnung nicht erhalten werden.

(Vgl.: Zoch, E.: „Probleme der Sichtung, Ordnung und Einordnung des „Nachlasses Carl Lautenschläger“ in die Theaterwissenschaftliche Sammlung“, Magisterarbeit im Fach Theater-, Film und Fernsehwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Referent: Professor Dr. Elmar Buck. Eingereicht am 19. 01. 2004.

²³ Vgl.: Mappe Wahn, Oberammergau 708 VIII 36 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

zu den Passionsspielen bestätigt.²⁴ Dieses Material scheint seitdem nicht mehr Teil des Nachlasses zu sein.

Baumann lagen während der Forschung zu seiner 1955 vorgelegten Dissertation Briefe Lautenschlägers vor,²⁵ die heute aus nicht zu rekonstruierenden Gründen ebenfalls nicht mehr im Zusammenhang des Nachlasses auffindbar sind. Mit der „riesigen Masse“²⁶ des Nachlasses, wie Niessen feststellte, steht eine umfangreiche Quellensammlung zur Verfügung, die angesichts der Tatsache, daß ein Großteil an vergleichbarem Material an Theatern Mitteleuropas verloren gegangen ist, von zentraler Bedeutung für die Erforschung der Theatergeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist.

Schenkung an das Deutsche Museum in München

Bislang gar nicht in den Blickwinkel der theaterwissenschaftlichen Forschung geriet der große Bestand an Material aus dem Atelier Lautenschläger, dessen Eigentümer das „Deutsche Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik“ in München ist. Lautenschläger wurde im Jahre 1904 durch Oskar von Miller (1855 – 1934) gebeten, das damals geplante Referat für Theaterwesen für das zu errichtende Museum zu übernehmen und arbeitete in den folgenden Jahren mit dem Museum zusammen. Teile des Bestandes, der im Archiv des Museums aufbewahrt wird, übergab Lautenschläger bereits zu Lebzeiten als Schenkung an das Museum. Das restliche Material, über das bereits zu Lautenschlägers Lebzeiten Absprachen getroffen worden waren, wurde nach dessen Tode im Jahre 1906 auf Bestimmung der Witwe Lautenschläger dem Museum übergeben.²⁷

Der Umfang des Materials, das sich heute im Deutschen Museum befindet, ist um einiges geringer, als der des Nachlasses, der schließlich nach Köln gelangte. In München befinden sich 1065 Pläne, die einen guten Überblick über die Projekte bieten, an denen Lautenschläger gearbeitet hat. Lautenschläger beabsichtigte auch fremdes Material wie fotografische Abbildung von Puppentheatern und Marionetten an das Museum zu übergeben. Im Vergleich zu dem in Wahn erhaltenen Material aus der Hand Lautenschlägers zeigt sich, daß an München keine Artefakte übergeben wurde, die sich nicht auch im Wahner Nachlaß finden.

²⁴ Vgl.: Niessen, Seite 101.

²⁵ Vgl.: Baumann, Seite 176 ff.

²⁶ Niessen, Seite 100.

²⁷ Vgl. Objektliste, Deutsches Museum. Bibliothek, Plan-Sammlung Gr.40 1932 85.

Umgekehrt fehlt in München ein großer Teil der in Wahn vertretenen Sammlung, wie z.B. die Inszenierungshefte. Die Modelle, die laut Liste an das Museum übergeben werden sollten,²⁸ sind entweder verloren oder können als die Modelle identifiziert werden, die schließlich nach Wahn gelangt sind. Der Briefwechsel zwischen von Miller und Lautenschläger, der im Deutschen Museum aufbewahrt wird, umfaßt 21 Briefe und gibt Aufschluß über den Hintergrund der Schenkung an das Museum.

Darüber hinaus bietet das Bayerische Hauptstaatsarchiv mit vier Ordensakten eine Übersicht über die Ehrungen, die Lautenschläger empfing. Weitere Quellen liegen nach derzeitigem Wissenstand in München nicht vor, was sicherlich den Kriegszerstörungen zuzuschreiben ist,²⁹ ein Schicksal, das ein Großteil der Theaterarchive in Deutschland teilen mußte.³⁰ Damit steht die Forschung vor dem Problem, daß mit der Münchner Zeit gerade die bedeutendste und produktivste Zeitspanne der Karriere Lautenschlägers nur lückenhaft dokumentiert ist.

Stuttgart

Durch die glückliche Verschonung des Theaterarchivs in Stuttgart während des Zweiten Weltkrieges³¹ haben sich 250 Briefe und Noten aus der Theaterkorrespondenz erhalten, die direkten Bezug auf Lautenschläger nehmen und in einem merkwürdigen Gegensatz zur Kargheit des Stuttgarter Materials innerhalb des Nachlasses in Wahn stehen. Das Theaterarchiv des Stuttgarter Hoftheaters ist heute Teil des Landesarchivs in Ludwigsburg und ist dort

²⁸ Vgl.: Dr. Oskar von Miller an Carl Lautenschläger, München, den 12. November 1904. Deutsches Museum, München.

²⁹ Kurt Hommel beklagt in anderem Zusammenhang bereits den nahezu vollständigen Verlust des Quellenmaterials zu den Separatvorstellungen vor König Ludwig II., an denen auch Lautenschläger arbeitete, und stellt die Lückenhaftigkeit der Überlieferung fest. (Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 13.)

³⁰ Vgl.: Nägele, R.: Das Württembergische Hoftheater (1750 – 1918), Stuttgart 2006. Zitiert nach: <http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/oper.htm>, Stand: Oktober 2006.

³¹ Die Aufführungsmaterialien des ehemaligen Hoftheaters sind seit 1999 vollständig Teil der Musiksammlung der Württembergischen Landesbibliothek. 1911 wurde der gesamte historische Teil der Materialien aus dem Theaterarchiv der Hofbibliothek übergeben, 1922 kam es zur Überführung des Notenbestandes der Hofbibliothek in die Landesbibliothek. Weitere Teilablieferungen historisch gewordener Bestände aus dem 19. Jahrhundert erfolgten 1990, 1997 und 1999. Heute befindet sich das Aufführungsmaterial vollständig im Besitz der Landesbibliothek - handschriftliche und gedruckte Partituren, Klavierauszüge, Stimmen- und Textbücher, Rollenhefte, Regie-, Souffleur- und Inspizientenbücher. Ergänzt wird der Bestand durch die sogenannten »Theaterzetteln« (gedruckte Spielpläne) Diese Sammlung, die von 1807 bis heute komplett erhalten ist, ist gleichfalls Teil der Musiksammlung der Landesbibliothek. (Vgl.: Nägele, R.: Das Württembergische Hoftheater (1750 – 1918), Stuttgart 2006. Zitiert nach: <http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/oper.htm>, Stand: Oktober 2006.)

zusammen mit den Personalakten des Hoftheaters von 1815-1915 unter der Nummer E 18 II abgelegt. Die Briefe und Noten, die den Zeitraum vom Beginn der Verhandlungen zur Anstellung Lautenschlägers in Stuttgart 1863 bis zu dessen Ausscheiden 1880 umfassen, dokumentieren diesen Abschnitt seiner Karriere gründlich und sind als wichtigste biographische und persönliche Quelle zum Leben Lautenschlägers zu werten.

Darmstadt

Das Stadtarchiv in Darmstadt bewahrt den Meldebogen von Lautenschlägers Stiefvater Christian Christoph Ludwig Bormuth, sowie den undatierten Nachruf einer Darmstädter Zeitung auf. Die Theatergeschichtliche Sammlung ist im Besitz eines Fotos von Lautenschlägers Stiefvater Christian Christoph Ludwig Bormuth.

Berlin

Neben einer Postkarte Karl Lautenschlägers an Dr. Meyer (München, den 10.11.1891), die sich in der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zu Berlin befindet, bewahrt das Patentamt mehrere Patente auf, die Lautenschläger auf Maschinen und theatertechnische Neuerungen anmelden ließ.

Problemstellung der Untersuchung

Die oben geschilderte Quellenlage zeichnet sich durch eine stark diskontinuierliche Überlieferung aus und gibt nur lückenhafte Hinweise auf Biographie, Aufträge und Karriere Lautenschlägers. Dazu kommt, daß im bisherigen wissenschaftlichen Diskurs bedeutende Dokumente, allen voran die Instituts-Korrespondenz des Stuttgarter Hoftheaters nicht beachtet wurden. Angesichts der sich in wichtigen Punkten widersprechenden Angaben und Schlußfolgerungen in der überschaubaren Literatur, die bisher zu Lautenschläger herausgegeben wurde, erschien eine synoptische Auswertung aller erreichbaren Quellen sinnvoll. Die vorliegende Arbeit möchte diese in der Form einer ersten Monographie über das Leben und Wirken Carl Lautenschlägers leisten. Besondere Aufmerksamkeit legt diese Arbeit auf die verschiedenen Projekte Lautenschlägers. Sie widmet sich ausführlicher den herausragenden Planungen des Maschinisten, als da wären: die Elektrifizierungsarbeiten an verschie-

Theatern, die Einrichtung der Shakespearebühne, sowie die Einrichtung der Drehbühne.

Einen weiteren Schwerpunkt setzt diese Arbeit auf die Verbindung Lautenschlägers zu seinem künstlerischen sowie dienstlichen Umfeld. Basierend hierauf und unter Berücksichtigung der Selbstzeugnisse, sowie der Quellenlage des Nachlasses, soll diese Arbeit auch einen Beitrag zum Verständnis der Selbstwahrnehmung und Kunstauffassung Lautenschlägers liefern. In diesen Zusammenhang wird auch die Abhängigkeit Lautenschlägers von seinem Lehrer Carl Brandt und anderen Vorbildern beleuchtet.

Darüber hinaus bietet diese Arbeit, die sich mit der Biographie eines der bedeutendsten Theatermaschinisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschäftigt, einen Einblick in betriebliche Strukturen und Schwerpunkte der mitteleuropäischen Hoftheater der Zeit. Sie soll als Grundlage für weitergehende Forschungen über Teilbereiche des Themenkomplexes dienen und eine Möglichkeit zu komparativen Studien – etwa bezüglich anderer Theatertechniker der Zeit – bieten.

II. Biographie

Darmstadt

Herkunft

Die ersten Lebensjahre Carl Christoph Lautenschlägers liegen weitestgehend im Dunkeln.³² Lautenschläger wurde am 11. April 1843³³ in unmittelbarer Nähe zur hessischen Residenzstadt Darmstadt in Bessungen³⁴ geboren.³⁵

Der leibliche Vater Lautenschlägers, Jakob Lautenschläger³⁶ war einigen Quellen zufolge Bäckermeister;³⁷ andere Quellen legen nahe,³⁸ er sei lediglich ein armer Bessunger Bäcker gewesen. Über ihn ist so gut wie nichts bekannt.³⁹

Lautenschlägers Mutter, geborene Elisabeth Magdalena Faust⁴⁰ tritt ein wenig deutlicher hervor. Sie wurde am 10. Juli 1820 geboren und verstarb am 10.

³² Die Quellenlage zu den frühen Lebensjahren Lautenschlägers ist ausgesprochen dürftig. Hinzu kommt die Tatsache, daß sich die Literatur, die auf Lautenschlägers Kindheits- und Jugendjahre Bezug nimmt, stark voneinander abweichende Angaben macht oder sich widerspricht. Eine ähnliche Situation ergibt sich auch bezüglich Carl Brandt, wie Kaiser während der Aufarbeitung der Biographie des Lehrers Lautenschlägers feststellt.

(Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 13ff.)

³³ Vgl.: Meldebogen von Christian Christoph Ludwig Bormuth, Stadtarchiv Darmstadt

³⁴ Bereits über den Geburtsort Karl Christoph Lautenschlägers herrscht in den Quellen Uneinigkeit. Zeitgenössische Literatur nennt neben Bessungen auch Darmstadt als den Geburtsort Lautenschlägers. Dies erklärt sich einerseits durch die Nähe Bessungen zu Darmstadt genauso wie durch die Tatsache, daß Bessungen 1888 von Darmstadt eingemeindet wurde. Möglicherweise hatte auch Lautenschläger Anteil an diesem Mißverständnis, da er selbst im Laufe seiner Karriere die Angabe machte, in Darmstadt geboren zu sein. So verzeichnet die Rationale, die beim Dienstantritt Lautenschlägers als Assistent bei der Maschinerie des Königlichen Hof-Theaters in Stuttgart am 26. Februar 1864 angefertigt wurde, Darmstadt als Geburtsort. Möglicherweise gab Lautenschläger Darmstadt aus Gründen der höheren Bekanntheit als Geburtsort an.

(Vgl.: Rationale des Assistenten bei der Maschinerie Bormuth des Königlichen Hof-Theaters, Stuttgart, 26. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

³⁵ Möglicherweise spielte der Geburtsort Bessungen eine Rolle bei der Beziehung Lautenschlägers zu Brandt. Immerhin war dessen Frau ebenfalls eine geborene Bessungerin.

(Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 18-19.)

³⁶ Nach einer Auskunft des Standesamtes Stuttgart (Abt. 34-3.1) /0173 Stuttgart

³⁷ Vgl.: Kranich I, Seite 22.

Der Meldebogen Christoph Bormuths in Darmstadt verzeichnet unter den Daten seiner Frau auch den Beruf ihres ersten Mannes mit Bäckermeister.

Vgl.: Meldebogen von Christian Christoph Ludwig Bormuth, Stadtarchiv Darmstadt.

³⁸ Vgl. Oppenheim, A.: „Ein deutscher Bühnentechniker“ in: B & W 06, Seite 998.

³⁹ Die Unterlagen, die eine Auskunft über die genauen Familienverhältnisse und die frühe Kindheit Lautenschlägers erlauben würden, sind verlorengegangen. Da Lautenschläger Bessungen vor der Eingemeindung des Ortes im Jahre 1888 verließ, liegt auch dem Darmstädter Archiv kein Meldebogen vor.

⁴⁰ Nach einer Auskunft des Standesamtes Stuttgart (Abt. 34-3.1) /0173 Stuttgart

November 1887. Elisabeth heiratete Jakob Lautenschläger in erster Ehe. Über die Lebensverhältnisse der jungen Familie ist nichts zu sagen. Im Widerspruch zur Aussage Schöne, Lautenschlägers Mutter sei früh verwitwet,⁴¹ ist nachweisbar, daß die Ehe der Eltern Lautenschlägers geschieden wurde.⁴² So bleibt lediglich zu bemerken, daß Lautenschläger nach lutherisch-reformiertem Bekenntnis getauft wurde.⁴³

Faßbarer wird Lautenschlägers Jugendzeit erst nach der Eheschließung der Mutter mit Christian Christoph Ludwig Bormuth (1816 – 1883).⁴⁴ Kranich bezeichnet Bormuth als Szenerie-Inspektor am Darmstädter Hoftheater⁴⁵ und Schöne folgt ihm darin.⁴⁶ Lautenschläger gab bei seiner Anstellung in Stuttgart den Beruf des Vaters mit Inspizient an.⁴⁷ Zum Zeitpunkt der Heirat Bormuths mit der Mutter Lautenschlägers am 30. Dezember 1846, war dieser noch als Darsteller am Theater beschäftigt⁴⁸ und der kleine Carl gerade einmal drei Jahre alt. Die neugegründete Familie mitsamt Carl und seinen Geschwistern dürfte bald nach der Eheschließung nach Darmstadt übersiedelt sein.⁴⁹ Lautenschläger führte zu Beginn seiner Karriere noch lange den Nachnamen des Stiefvaters. Obwohl er offiziell nie den Namen Bormuth angenommen hatte, trat er in seinem sozialen Umfeld wohl unter diesem Namen auf und machte den Anfang seiner Karriere als Carl Bormuth und wurde auch von seinem Lehrmeister Carl Brandt so genannt.⁵⁰

⁴¹ Vgl.: Schöne, Seite 177-186.

⁴² Vgl.: Meldebogen von Christian Christoph Ludwig Bormuth, Stadtarchiv Darmstadt

⁴³ Vgl.: Rationale des Assistenten bei der Maschinerie Bormuth des Königlichen Hof-Theaters, Stuttgart, 26. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁴⁴ Vgl.: Meldebogen Christian Christoph Ludwig Bormuths, Stadtarchiv Darmstadt

⁴⁵ Vgl.: Kranich I, Seite 22

⁴⁶ Vgl.: Schöne, Seite 177.

⁴⁷ Vgl. Rationale des Assistenten bei der Maschinerie Bormuth des Königlichen Hof-Theaters, Stuttgart, 26. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Diese Angabe steht auch im Einklang mit dem Meldebogen Bormuths im Stadtarchiv in Darmstadt. Diesem zufolge begann Bormuth am Darmstädter Theater zunächst als Chorist, arbeitete dann als Hofschauspieler und übernahm schließlich 1860 am Darmstädter Theater die Funktion des Hoftheaterinspizienten.

(Vgl.: Meldebogen von Christian Christoph Ludwig Bormuth, Stadtarchiv Darmstadt.)

⁴⁸ Die Tatsache, daß Lautenschlägers Mutter nach der Scheidung von ihrem ersten Mann, einen Schauspieler aus dem höfischen Darmstadt heiratete, weist möglicherweise darauf hin, daß die Familie Lautenschläger Kontakte zur bürgerlichen Schicht Bessungen, möglicherweise auch zu künstlerischen Kreisen der Residenzstadt gehabt hatte. Vielleicht lernte Bormuth seine zukünftige Frau während einem seiner zahlreichen Aufenthalte in Bessungen kennen, die ihn für mehrere Monate in den beliebten Nachbarort der Residenzstadt brachten. In Frage kämen der Winter 1841/42 oder der folgende Jahreswechsel. Beide Zeitpunkte lägen noch während der Ehe der Lautenschlägers.

(Vgl.: Meldebogen Christian Christoph Ludwig Bormuths, Stadtarchiv Darmstadt.)

⁴⁹ Für einen baldigen Umzug nach Darmstadt sprechen die fehlenden Akten.

⁵⁰ Vgl.: Carl Brandt an die Theateragentur Sachse in Wien, Darmstadt, den 16. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Frühe Berührung mit dem Theater

Christoph Bormuth prägte seinen Stiefsohn in künstlerischer Hinsicht und gab auch die berufliche Perspektive vor: das Theater. Die ersten Schritte auf der Bühne unternahm Lautenschläger in Kinderrollen.⁵¹ Auftritte wie die des jungen Carl als Tell-Knabe in Schillers „Wilhelm Tell“⁵² werden keine Ausnahmen gewesen sein. Offenbar war es für Bormuth selbstverständlich, den Sohn seiner Frau schon als Kind an ein Schauspielerdasein heranzuführen. Lautenschläger scheint seine berufliche Perspektive zunächst auch als Schauspieler gesehen zu haben.⁵³ Warum er an diesem Vorhaben nicht festhielt, ist kaum nachzuvollziehen.⁵⁴

Es ist nicht verbürgt, in welchem Alter Lautenschläger erstmals bewußt mit dem Theater seiner Stadt in Berührung kam. Das Darmstädter Theater war im 19. Jahrhundert eine der führenden Bühnen Deutschlands. 1819 als Schmuckstück innerhalb der neuen Stadtanlage errichtet,⁵⁵ gelangte es schnell zu seiner ersten Blüte. Vor allem die große Oper, insbesondere die Werke Mozarts und Webers, die Opern Spontinis, Aubers und die französische Grand Opéra wurden in Darmstadt gefördert und in anerkannter Weise musikalisch und szenisch umgesetzt. Der Maschinist Ignatz Dorn, der auch für den Bau der Bühne

In Dokumenten und Schriftstücken der sechziger Jahre, als Lautenschläger bereits in einer festen Anstellung am Stuttgarter Hoftheater stand, tauchte gelegentlich schon die Bezeichnung „*Lautenschläger genannt Bormuth*“ auf. Erst später sollte der Name Bormuth ganz wegfallen. (Vgl.: Theateragentur Sachse in Wien an Carl Lautenschläger, Wien, 2. März 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

⁵¹ Vgl.: Bierbaum, O.J (Hrsg.): Fünfundzwanzig Jahre Münchner Hoftheater Geschichte. Ein Rückblick, München 1892. Seite 90

⁵² Vgl.: Alman. 1907, Seite 178.

⁵³ Vgl.: Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt Inventar-Nr.: / 4073 / 8

⁵⁴ Obwohl die schauspielerische Begabung Lautenschlägers in den meisten zeitgenössischen Publikationen heruntergespielt wird, stellt Kymmel 1890 fest, daß Lautenschläger mit einer aussichtsreichen Schauspielerlaufbahn rechnen konnte und erklärt dessen Abrücken von der Schauspielkarriere damit, daß Lautenschläger den Schauspielberuf „*dem Wunsche seiner Familie entsprechend*“ aufgegeben habe. (Rudolph, M. (Hrsg.): Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon (Nachdr. [d. Ausg.] Riga, 1890), Hannover 1975, Seite 134.) Andere Quellen widersprechen dieser Darstellung und stellen dem entgegen, Lautenschläger habe selbst erkannt, daß seine schauspielerische Begabung nicht ausreiche. (Vgl.: Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt Inventar-Nr.: / 4073 / 8) Schöne hingegen macht allein Lautenschlägers Mutter verantwortlich: „*Sie ließ es aber nicht zu, daß ihr Sohn Schauspieler wurde.*“ (Schöne, Seite 177.) Es ist durchaus denkbar, daß die Eltern einen Anteil an der Entscheidung Lautenschlägers hatten. Vielleicht spielte weniger die Begabung eine Rolle. Auch der Stiefvater ließ 1860 den Schauspielberuf hinter sich. Die Frage nach der Begabung Lautenschlägers kann jedoch letztlich nicht beantwortet werden.

⁵⁵ Vgl.: Kaiser, H.: Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt – 1810-1910, Darmstadt 1964, Seite 13-16.

verantwortlich gewesen war, hatte entscheidenden Anteil an dem Aufschwung der Darmstädter Bühne gehabt.⁵⁶

Die zweite Blüte des Theaters ist eng mit einem Schüler Dorns,⁵⁷ Carl Brandt (1828-1881) verbunden, der später vor allem durch die Zusammenarbeit mit Richard Wagner und den aufsehenerregenden Einrichtungen seiner Bühnenwerke in Bayreuth Berühmtheit erlangen sollte. Mit Brandt rückte Darmstadt an die Spitze der theatertechnischen Entwicklung in Deutschland und fand mit seinen Inszenierungen internationale Beachtung.⁵⁸

Brandt begann seine Arbeit in Darmstadt mit der Einführung technischer Neuerungen und Verbesserungen und bewies sich dabei als Neuschöpfer.⁵⁹ In künstlerischer Hinsicht wurde das Darmstädter Theater jener Zeit vor allem durch den Ballettmeister Carl Tescher geprägt, der unter Ludwig III. auch die Opernregie übernahm. Seine besonders „*lebendige, wirksame Aktion*“, machte Furore. Tescher orientierte sich vor allem an den Theatern in Paris.⁶⁰

Wie stark der Einfluß der Oper damals auch stilistisch gewesen sein muß, beweist, daß man sich ein Schauspiel ohne Musik gar nicht denken konnte. Selbst bei dem einfachsten Lustspiel wurden Ouvertüren und Zwischenaktmusiken gespielt, häufig produzierten sich auch Virtuosen zwischen den Akten auf Flöte, Geige oder Waldhorn, die großen Schauspiele aber wurden sozusagen gänzlich 'veropert', das heißt mit reichlichen Beigaben von eigens komponierter oder zusammengestellter Musik an jeder passenden oder

⁵⁶ In den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde die Bühne in Darmstadt als eines der ersten Kunstinstitute gepriesen. Unmittelbar dafür verantwortlich war der damalige Landesfürst Ludwig I, der als das Musterbeispiel eines interessierten und fachlich bestens gebildeten Souveräns bezeichnet werden muß. Ignatz Dorn plante den gesamten Bühnenaufbau des Theaters im Rahmen dessen, was im System der damals üblichen Kulissenbühnen üblich war. Dazu weitete er die Möglichkeiten des Bühnenraumes nach Pariser Vorbild zu einem weitestgehend praktikablen Ausbau der Szene mit Podesten, Treppen oder Brücken aus. Im Rahmen der üblichen Kulissenbühne mit Soffitten und Hintergrundprospekten war man in Darmstadt nach Pariser Vorbild schon weitgehend zum praktikablen Ausbau der Szene mit Podesten, Treppen oder Brücken fortgeschritten. Auch in technischer Hinsicht vollbrachte Dorn für seine Zeit außergewöhnliches. (Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 14 – 28.)

⁵⁷ Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 16.

⁵⁸ Brandt wurde 1849, als Großherzog Ludwig II. das Darmstädter Hoftheater neu organisierte, an das Theater berufen, wo er selbst ausgebildet worden war. Er blieb Darmstadt sein Leben lang treu. (Vgl. Kranich I, Seite 15.)

⁵⁹ Zwischen 1850 und 1880 führte Brandt lange, quer über die Bühne laufende Versenkungen ein, erfand die frei tragenden Gitterträger für aufsteigende Dekorationen, eiserne Flugbahnen mit Wagen und vieles andere mehr und gab der Gesamtheit dieser neuen Vorrichtungen und Erfindungen eine systematische Einheitlichkeit.

Im Herbst 1856 wurde die Beleuchtung des Darmstädter Theaters auf Gas umgestellt. Auch mit elektrischem Licht begann man zu experimentieren. Zum ersten mal wurde am 1. April 1850 eine aus Paris bezogene Bogenlampe, ein „Sonnen –Appareil“ bei der Erstaufführung von Meyerbeers Propheten verwendet. (Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 21.)

⁶⁰ Vgl.: Kaiser, H.: Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt – 1810-1910, Darmstadt 1964, Seite 61 ff.

unpassenden Stelle des Dramas versehen. Die Beethovensche Egmont-Musik und Mendelssohns Komposition zum Sommernachtstraum sind die klassischen Beispiele dafür. Überhaupt wurde der szenische Aufwand der Oper oft auch auf das große Schauspiel übertragen, das dann viel weniger durch seinen dichterischen Gehalt als durch das prunkvolle Gewand wirkte und so zum reinen Ausstattungsstück wurde.⁶¹

So kann also festgestellt werden, daß Lautenschläger, noch bevor er bei Brandt in die Lehre ging, durch die Formen- und Inszenierungswelt Brandts mit ihren technischen Errungenschaften und spektakulären Effekten geprägt wurde, ja sein Begriff von Theater untrennbar mit den herausragenden Inszenierungen zusammenhing, mit denen Brandt in Darmstadt erfolgreich war. Möglicherweise wirkte Lautenschläger sogar bei einigen der spektakulärsten Produktionen Brandts wie Meyerbeers „Der Prophet“,⁶² Verdis „Nabucco“ oder Spohrs „Faust“⁶³ selbst mit. Vielleicht verspürte Lautenschläger hierbei zum ersten Mal den Wunsch, Theatemaschinist anstatt Schauspieler zu werden, wie sich aus seinen eigenen Worten herauslesen läßt:

Die grossen Erfolge der damaligen Bühnentechniker lockten natürlich manchen jungen Mann an, sich diesem interessanten Berufe zu widmen, was aber nicht so leicht zu erreichen war. — Die Geheimnisse der Bühnentechnik wurden damals aus begreiflichen Gründen ängstlich gehütet und vererbten sich meist vom Vater auf den Sohn oder auf die nächsten Verwandten. Karl Brandt aber, der für die Bühnenbauten, die er einrichtete, auch fachkundige Theatemaschinisten stellen musste, brach mit der alten Gewohnheit, und nahm außer seinen nächsten Angehörigen auch noch andere junge Leute bei sich auf, und so entstand am Darmstädter Hoftheater eine Art Bühnentechnikerschule, deren Schüler man in der Folge an allen bedeutenden Theatern Deutschlands und Oesterreichs traf.⁶⁴

Ausbildung bei Brandt

Wie der Kontakt zwischen Lautenschläger und Brandt zustande kam, ist unklar. Kranich stellt fest, daß der Schauspieler Emil Devrient (1803 – 1872), der zu den ständigen Gästen des Darmstädter Hoftheaters zählte, das Talent des aufgeweckten Jungen entdeckt habe.⁶⁵ Allerdings schweigt er sich dazu aus, wie

⁶¹ Kaiser, H.: Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt – 1810-1910, Darmstadt 1964, Seite 37.

⁶² Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 22.

⁶³ Vgl.: Kranich I, Seite 22.

⁶⁴ Laut. 1905, Seite 138.

⁶⁵ Vgl.: Kranich I, Seite 22.

der Schauspieler, der in Beziehung zu Brandt stand, ⁶⁶ auf Lautenschläger aufmerksam wurde.⁶⁷

Es kann davon ausgegangen werden, daß Lautenschläger im Laufe des Jahres 1858 vielleicht aber sogar schon 1857 mit seiner Arbeit bei Brandt begann. In seinem Schreiben an den Freiherrn Ferdinand von Gall (1809–1872), den Intendanten des Stuttgarter Hoftheaters bemerkt Brandt im Dezember 1863, Lautenschläger sei „*hier seit fünf Jahren thätig*“.⁶⁸ Mit „hier“ kann unmöglich etwas anderes als das Theater in Darmstadt gemeint sein. Damit wäre der Beginn der Ausbildung Lautenschlägers bei Brandt im Alter von nur 15 Jahren wahrscheinlich. Dies stünde auch im Einklang mit den Aussagen Kranichs, der feststellt, daß Lautenschläger „*zwischen 1859 und 1863 [...] seinen Lehrer auf dessen vielfachen Reisen [begleitete und so] alle wichtigen Bühnen Deutschlands aus eigener Anschauung und unter bester Leitung*“⁶⁹ kennen lernte. Sicher ist, daß Lautenschläger bei Brandt rasche Fortschritte machte, im Laufe des Jahres 1860 am Darmstädter Theater angestellt wurde⁷⁰ und im Alter von nur siebzehn Jahren den ganzen Dienst in Vertretung seines Lehrers versah.⁷¹ Brandt selbst ließ keinen Zweifel an seiner Zufriedenheit mit dem Schüler, indem er feststellte,

⁶⁶Devrient und Brandt wirkten während der deutschen Gastspiele 1852 und 1853 im St. James-Theatre in London zusammen. Brandt stand Devrient als technischem Berater zur Seite. Die Vorstellungen während der Sommermonate ernteten die begeisterte Zustimmung des Hofes und der englischen Presse. Nach dem Erfolg des Gastspiels wurde dieses im Folgejahr wiederholt. Diesmal agierte Brandt als Maschinenmeister.

(Vgl. Devrient, E.: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin 1929.)

⁶⁷ Sollte Lautenschläger zum Zeitpunkt der Entdeckung durch Devrient weiterhin schauspielerisch tätig gewesen sein und sich darin bewährt haben, was anderslautenden Angaben in der Literatur widerspräche, so hätte sich Devrient sicher nicht durch diese Leistungen dazu veranlaßt gesehen, den Heranwachsenden an einen der führenden Bühnentechniker seiner Zeit zu empfehlen. Gleichfalls wird Lautenschläger wohl kaum in dieser Zeit im Bereich der Bühnentechnik gearbeitet haben. Dabei wäre er auch sicherlich nicht in besonderer Weise Devrient aufgefallen. Zudem hatte Brandt die Leitung der Maschinerie selbst inne und hätte somit auch ohne die Vermittlung eines Dritten auf einen begabten jungen Mann aufmerksam werden können. Die Aussage Schönes, daß Lautenschlägers Mutter ihren Sohn bei Brandt in die Lehre gegeben hätte (Vgl.: Schöne, Seite 177.) kann sicherlich verworfen werden. Viel wahrscheinlicher wird sein, daß Devrient, der vielleicht in persönlichem Kontakt zur Familie des Kollegen Bormuth stand, auf Wunsch der Eltern Lautenschläger an Brandt vermittelte. Wahrscheinlich kam der Kontakt während eines der Gastspiele Devrients zustande. Das Gastspiel 1855 – 56 muß hierfür sicher als zu früh betrachtet werden. Das Gastspiel von 1856 – 57 (Vgl.: Houben, H.H.: Emil Devrient – Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß. Ein Gedenkbuch. Frankfurt a/M, 1903, Seite 471 ff.) erscheint plausibler und wird auch dadurch gestützt, daß Devrient danach für längere Zeit nicht mehr beruflich in Darmstadt tätig war.

⁶⁸ Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁶⁹ Vgl.: Kranich I, Seite 22.

⁷⁰ Vgl.: Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt Inventar-Nr.: / 4073 / 8

⁷¹ Vgl.: Kranich I, Seite 22.

daß derselbe in den letzten Jahren sehr häufig bei meinen öfteren Geschäftsreisen meine Stelle versehen und zwar immer zu meiner und meiner Vorgesetzten Zufriedenheit. Die neuen Bühnen in Cöln und Riga [...] welche von mir eingerichtet sind, gaben ihm Gelegenheit, in dieser Qualität seine Kenntnisse zu bereichern ⁷²

Trotzdem überrascht das Vertrauen mit dem Brandt, einer der angesehensten Bühnenmechaniker Europas, seinem noch minderjährigen Schüler die gesamte Verantwortung über seinen Bühnenapparat überließ. Dies ist wohl kaum bei einer geringeren Lehrzeit als einem Jahr denkbar.

Lautenschläger unterstützte Brandt nachweislich bei der Einrichtung der Bühnen in Köln⁷³ und Hamburg⁷⁴ und übernahm dort wichtige Funktionen. Nachdem Brandt seinen Schüler auch nach Riga mitgenommen hatte, um von diesem bei der Einrichtung der dortigen Bühne unterstützt zu werden, womit nur das Deutsche Theater⁷⁵ der Stadt gemeint sein kann, ließ er *„denselben [...] an der neuen Bühne [...], um die Leitung der Maschinerie da selbst zu besorgen. Er hatte also auch dorten schon Gelegenheit ganz selbstständig tätig zu sein und hat mitunter die schwierigsten Aufgaben rasch und zufriedenstellend gelöst.“*⁷⁶

Brandt wollte seinem „tüchtigen Schüler“⁷⁷ sicherlich eine feste Anstellung in Riga verschaffen, als er ihn speziell dort empfahl.⁷⁸ Tatsächlich bestand in Riga der Wunsch, Lautenschläger auf Dauer anzustellen „*aber die frostigen*

⁷² Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁷³ Vgl.: Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁷⁴ Vgl.: Carl Brandt an die Theateragentur Sachse in Wien, Darmstadt, den 16. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁷⁵ Das Deutsche Theater in Riga wurde im Jahre 1863 vom Architekten L. Bohnstedt fertiggestellt und am 01. Januar eröffnet.

⁷⁶ Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁷⁷ Carl Brandt an die Theateragentur Sachse in Wien, Darmstadt, den 16. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁷⁸ Vgl.: Rudolph, M.: Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon, Nachdr. [d. Ausg.] Riga, 1890, Hannover 1975, Seite 134.

Die zeitliche Angabe, die Kranich bezüglich des Dienstantrittes Lautenschlägers in Riga macht, kann als sicher gelten; (Vgl.: Kranich I, Seite 23.) auch andere Literatur nennt das Jahr 1863 als das fragliche Datum (Vgl. Rudolph, M.: Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon, Nachdr. [d. Ausg.] Riga, 1890, Hannover 1975, Seite 134.) und bezeichnet seine dortige Funktion mit dem Begriff des „Theatermeisters“. (Vgl. Bierbaum, O.J. (Hrsg.) Fünfundzwanzig Jahre Münchner Hoftheater-Gesichte – Ein Rückblick auf die fünfundzwanzigjährige Amtsführung des Freiherrn Karl von Perfall, München 1892. Seite 90.) Das Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon von 1890 spricht indessen von einer Tätigkeit Lautenschlägers als Maschinenmeister in Riga. (Vgl.: Rudolph, M.: Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon, Nachdr. [d. Ausg.] Riga, 1890, Hannover 1975, Seite 134.) Allerdings irren sowohl Kranich als auch Bierbaum, wenn sie feststellen, Lautenschläger sei zwei Jahren in Riga tätig gewesen. (Vgl. Bierbaum, O.J. (Hrsg.) Fünfundzwanzig Jahre Münchner Hoftheater-Gesichte – Ein Rückblick auf die fünfundzwanzigjährige Amtsführung des Freiherrn Karl von Perfall, München 1892. Seite 90. und Kranich I, Seite 22 ff.)

*Verhältnisse sagten ihm nicht so zu, daß er hätte bleiben mögen“*⁷⁹ So verließ er Riga schon nach vier Monaten wieder.⁸⁰

Stuttgart

Anstellung und Ausbau der Karriere

Ende des Jahres 1863 wandte sich die Wiener Theateragentur Sachse⁸¹ mit der Bitte an Carl Brandt, einen fähigen Kollegen als Maschinisten für das Stuttgarter Hoftheater zu empfehlen.⁸² Brandt entsprach jedoch nicht der Erwartung und antwortete:

*Leider kann ich Ihnen nur einen tüchtigen Schüler von mir zur Disposition stellen, da ich nicht haben möchte, daß ein von mir empfohlener Maschinist nicht genüge [...] Es sollte mich recht freuen, wenn er durch Ihre gütige Vermittlung [...] eine geeignete Stellung in Stuttgart finden würde.*⁸³

Sachse leitete diese Empfehlung weiter, worauf Freiherr Ferdinand von Gall, der Intendant des Stuttgarter Hoftheaters, sich persönlich an Brandt wandte. Das jugendliche Alter des zwanzigjährigen Lautenschläger und der zu erwartende Mangel an Erfahrungen machten von Gall zunächst mißtrauisch⁸⁴. Brandt räumte ein, daß es zwar für einen jungen Menschen nicht möglich sei, sofort in einem unbekannten Hause Hervorragendes zu schaffen, bekräftigte aber seine Überzeugung, daß Lautenschläger es „*an Fleiß und gutem Willen nicht fehlen*

⁷⁹ Carl Brandt an die Theateragentur Sachse in Wien, Darmstadt, den 16. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Offenbar sahen sich Kranich und auch schon Bierbaum durch die Aktenlage und Eckpunkte der Biographie Lautenschlägers dazu veranlaßt, die Zeit zwischen dem Aufenthalt in Riga und der Festanstellung Lautenschlägers in Stuttgart im Jahre 1866 zu füllen. Schöne folgte dieser Darstellung ohne sie zu hinterfragen.

⁸⁰ Vgl.: Carl Brandt an die Theateragentur Sachse in Wien, Darmstadt, den 16. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸¹ Die 1847 gegründete Theateragentur C. A. Sachsens, der auch als konzessionierter Theaterdirektor und Herausgeber der „Wiener Theater-Chronik“ und Herausgeber des statistischen Handbuchs für Bühnen war, hatte ihren Sitz in der Friedrichstrasse Nr. 2, an der Elisabethbrücke. (Vgl.: Sachse an Lautenschläger, Wien, den 2. März 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

⁸² Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Brandt, Stuttgart, den 20. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸³ Brief von Carl Brandt an Sachse, Darmstadt, 16. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸⁴ Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Brandt, Stuttgart, den 20. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

lassen“⁸⁵ würde. Er unterstrich, Lautenschläger habe bei ihm viel gelernt, Tüchtiges geleistet und die schwierigsten Aufgaben immer rasch und zufriedenstellend gelöst.⁸⁶

Bei den Zweifeln an Brandts Empfehlung spielte die schwierige Situation am Stuttgarter Hoftheater unter der Leitung des bisherigen Maschinisten Karl Friedrich Nitschky eine große Rolle. Als größtes Problem galt Nitschkys mangelnde Autorität.⁸⁷ Freiherr von Gall fürchtete, daß ein junger Mann im Alter Lautenschlägers kaum die Durchsetzungskraft entwickeln könne, um Ordnung in die Verhältnisse der Maschinerie zu bringen. Dennoch machte er den Vorschlag, Lautenschläger zunächst provisorisch als Assistent Nitschkys anzustellen. Dadurch wollte er Lautenschläger die Möglichkeit geben, sich in die Aufgabe einzufühlen und erhoffte sich, „*ihn persönlich und seine Fähigkeiten unter der Hand kennen zu lernen*“.⁸⁸

Der darauf folgende⁸⁹ Brief Lautenschlägers an seinen künftigen Arbeitgeber ist das erste schriftliche Zeugnis aus der Hand Lautenschlägers und insofern bedeutend, als daß er eine geradezu außergewöhnliche Stellung innerhalb der schriftlichen Zeugnisse Lautenschlägers einnimmt:

Ich habe die Ehre, Ihnen hiermit meine unterthänigste Meinung Hochachtungsvoll vorzulegen. Es hätte bei mir eines weiteren Erörterns durchaus nicht bedurft, um sogleich Ihre werthe Ansicht als die Richtigste anzuerkennen. Ich halte es vielmehr noch für eine Gunst, mich in solcher Weise mit den Inventarien und den früheren Anordnungen der Herrn Regiesseure zuerst bekannt zumachen; was für mich jedenfalls im anderen Falle schwieriger gewesen wäre und mir vielleicht ebenso viel Unangenehmes hervorgerufen hätte, als vielleicht in diesem Falle. Ist Herr Nitschky nur halbwegs verträglich, so werde ich schon eingedenk der kurzen Zeit, die es dauern wird, zufrieden sein. Hochgeehrter Herr, waß dem Gehalt betrifft, so kann ich in der Stellung, die ich jetzt einnehmen werde, natürlich noch nicht das mir erbitten, was ich später, als Cheff der Maschinerie beanspruchen könnte. Ich überlasse es daher ganz Ihrer hohen und weisen Einsicht, mir für

⁸⁵ Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸⁶ Vgl.: Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸⁷ Nitschky wurde im August 1846 als Maschinist am Stuttgarter Hoftheater angestellt. Dort optimierte er die Bühnenmaschinerie, führte Verbesserungen an der Vorhangmaschinerie ein und erzielte Erfolge mit der Oper »Robert der Teufel« von Giacomo Meyerbeer. Nach seinem Dienstaustritt 1857 ging er nach Leipzig, um dort Maschinenmeister zu werden. Freiherr von Gall holte ihn im Jahre 1859 wieder nach Stuttgart, wo er provisorisch für ein Jahr zum Gehalt von 800 Gulden angestellt wurde. Im Laufe der Zeit hatten sich Unregelmäßigkeiten im Dienst, mangelnder Fleiß, grobe Unpünktlichkeit in der Maschinerie und die Unfähigkeit Nitschkys zu einem nicht mehr haltbaren Zustand ausgeweitet. (Vgl.: Personalakten des Stuttgarter Hoftheaters von 1815-1915, abgelegt unter der Nummer E 18 II)

⁸⁸ Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Brandt, Stuttgart, den 2. Januar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸⁹ Aus dem Schreiben Lautenschlägers geht hervor, daß Brandt sich offenbar bereits an Lautenschläger gewandt hatte, oder ein Schreiben von Galls an Lautenschläger erfolgt war.

*diese Zeit eine Gage zu bewilligen, womit ich, meinem Stande gemäß, anständig in Stuttgart leben könnte.*⁹⁰

Im Vergleich zu seinen späteren Schreiben ist vor allem der bescheidene, fast devote Tonfall bemerkenswert, der sich von dem wachsenden Selbstbewußtsein der späteren Jahre deutlich abhebt.

Erst durch Brandts energische Vermittlung – er „*wird wohl seinem Lehrer keine Schande machen.*“⁹¹ – erhielt Lautenschläger jedoch die Aufforderung seine Gehaltsforderungen zu unterbreiten.⁹² Daß Lautenschläger mit einer monatlichen Gage von zunächst 60 Gulden angestellt wurde,⁹³ ist vor allem dem ausgezeichneten Ruf Brandts zu verdanken:

*Der Hoftheatermaschinist Brandt in Darmstadt, offenbar der tüchtigste Maschinist Deutschlands, hat mir einen seiner Schüler[...] dringend empfohlen. Derselbe war hier bei mir um sich mir vorzustellen. Er ist zwar für eine Stellung – und die fragliche – noch ein sehr junger Mann aber er macht den Eindruck eines gebildeten, soliden Menschen, und ich glaube, es sollte der Versuch gemacht werden, da er zu der fraglichen Stelle die erforderliche Befähigung in jeder Beziehung hat. Umso mehr, weil die vielfältigen Versuche welche die Intendanz machte, einen guten und erprobten Maschinisten zu halten, bisher ohne jeden Erfolg blieben, und zwar weil es an tüchtigen Leuten in dieser Branche fast gänzlich mangelt.*⁹⁴

Die Hoffnung von Galls, Lautenschläger möge möglichst bald in Stuttgart eintreffen⁹⁵, wurde nicht enttäuscht. Aus dem Brief von Galls an die Hofdomänenkammer vom 15. Februar 1864 geht hervor, daß Lautenschläger entweder am 9. oder am 10. Februar in Stuttgart eintraf. Mit diesem Schreiben

⁹⁰ Carl Lautenschläger unter dem Namen Bormuth an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 8. Januar 1864

⁹¹ Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, 15 Januar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁹² Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, 26 Januar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁹³ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Januar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁹⁴ Freiherr Ferdinand von Gall an die Königliche Hofdomänenkammer, Stuttgart, den 6. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Schon vier Tage später konnte von Gall Lautenschläger mitteilen, daß seine „*provisorische Anstellung als Assistent bei der Maschinerie des Hoftheaters keinen Anstand weiter*“ hätte. (Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 10. Februar 1864) Lautenschläger wurde nun aufgefordert, sich ein Zeugnis von Brandt über „*Lehrzeit bei demselben, sowie [...] dabei an den Tag gelegte Befähigung zu dem Theater-Maschinerie-Fach zu verschaffen.*“ Des weiteren wurde er aufgefordert, weitere Zeugnisse aus seiner Schulzeit oder von anderen Lehrern vorzuzeigen, sowie ein Rational zu seiner Person und Laufbahn zu verfassen. (Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 10. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.) Leider sind die Zeugnisse und Belege, um die Freiherr von Gall in seinem Schreiben gebeten hatte, heute verloren. Lediglich das Rational, welches Lautenschläger verfassen sollte, ist Teil der Akten, die in den Archivalien des Stuttgarter Hoftheaters aufbewahrt werden.

⁹⁵ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 10. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

übergab von Gall der Hofdomänenkammer die Unterlagen und Zeugnisse Lautenschlägers und bat, diesen rückwirkend zum 1. des Monats anzustellen, sowie ihn für die entstandenen Reisekosten zu entschädigen.⁹⁶ Durch „*höchstes Dekret vom 20. des Monats [wurde...] Lautenschläger, genannt Bormuth von Darmstadt als Assistent bei der Maschinerie des Hoftheaters für die fünf Monate Februar bis Juni 1864*“⁹⁷ angestellt.⁹⁸ Im Alter von nur 21 Jahren hatte Lautenschläger eine aussichtsreiche Stellung an einem der bedeutendsten Theater Deutschlands erhalten.⁹⁹

Nach den zögerlichen Verhandlungen um seine Anstellung, arbeitete Lautenschläger zielgerichtet auf die Sicherung seiner Position am Stuttgarter Hoftheater hin. Sehr schnell konnte er die anfänglichen Zweifel an seiner Eignung zerstreuen und wurde nur vier Monate später dazu aufgefordert, seine Bedingungen für eine provisorische Anstellung als Maschinist für ein Jahr am Stuttgarter Hoftheater zu nennen.¹⁰⁰ Lautenschlägers Antwortschreiben steht mit seinen zahlreichen Forderungen bereits zu diesem Zeitpunkt in krassem Gegensatz zu seinem anfänglich zurückhaltenden Verhalten:

*Ich verpflichte mich unter folgenden Bedingungen als Maschinist des Königlichen Hoftheaters für ein Jahr einzutreten, wenn mir ein Jahrescontract mit 1000 Gulden [...] sowie ein Zimmer zur Wohnung eingeräumt werden. Da es für mich sowohl als für das Institut ein Vortheil ist, wenn der Maschinist stets im Hause ist, wozu Herrn Nitschkys Arbeitszimmer für mich das passendste wäre. Wenn mir ferner ein 6 Wöchentlicher Urlaub während der Sommerferien zu meiner ferneren Ausbildung gestattet würde. Ferner, wenn mir keinerlei Einsprüche in Sachen der Maschinerie sowie der Beleuchtung von Seiten der Maschinerie, Regie sowohl als vom Hausverwalter und dem Beleuchtungsaufseher geschehen dürfen.*¹⁰¹

Der Unterschied im Tonfall Lautenschlägers im Vergleich zu seinem fast scheuen ersten Schreiben an die Intendanz, sein schroffes Auftreten zu einem Zeitpunkt, zu dem er sich noch nicht in einer gesicherten Position am Hoftheater befand,¹⁰² ist

⁹⁶ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 15. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁹⁷ Note der Königlichen Hofdomänen Kammer an die Königliche Hoftheaterintendanz, Stuttgart, den 22. Februar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Die Entlohnung Lautenschlägers wurde aus der erledigten Besoldung des abgegangenen Dekorations-Inspektors Brandt, dem Vater Carl Brandts finanziert. (Vgl.: Ebd.)

⁹⁸ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 31. Januar 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁹⁹ Carlson, M. *The German Stage in the Nineteenth Century*, Metuchen 1972. Seite 144-45

¹⁰⁰ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an die Königliche Hofdomänen Kammer, Stuttgart, den 23. Juni 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁰¹ Carl Lautenschläger an Freiherr Ferdinand von Gall, Stuttgart den 19. Juni 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁰² Zu diesem Zeitpunkt befand sich Lautenschläger noch nicht einmal in Verhandlungen über eine definitive Anstellung in Stuttgart, sondern handelte gerade einmal die Anstellung als Maschinist

geradezu frappant und spricht für das Selbstbewußtsein, das er in kürzester Zeit entwickelt hatte. Lautenschläger rechnete offenbar mit der Hochschätzung der Intendanz, die auch aus den Äußerungen von Galls spricht:

Da Bormuth eine ungewöhnliche Geschicklichkeit in seinem Fach bewiesen hat und da ferner sein Charakter und sein ganzes Wesen Zutrauen einflößt, so glaubt die Intendanz daß er vielleicht innerhalb nicht ferner Zeit dasjenige werden kann, was dem hiesigen Hoftheater schon seit so langer Zeit fehlt, nämlich ein tüchtiger Maschinist.¹⁰³

Zunächst einmal wurden die Verhandlungen jedoch durch den Tod des Württembergischen Monarchen unterbrochen. Am Morgen des 25. Juni 1864 starb der kunstsinnige König Wilhelm I. auf Schloß Rosenstein. Trotz der kurzen Dienstzeit, die Lautenschläger am Theater abgeleistet hatte, wurde ihm eine exponierte Aufgabe im Rahmen der Trauerfeierlichkeiten übertragen.

Unter Fackelschein brachte man des Nachts seine Leiche empor nach dem Roten Berg, und in der Grabkapelle, die er daselbst für Katharina hatte errichten lassen, senkte man beim ersten Strahl der aufgehenden Sonne den Sarg lautlos neben dem ihrigen hinab in die Gruft – ebenso lautlos, als der mit dieser Arbeit beauftragte Maschinist des Hoftheaters, Carl Lautenschläger-Bormuth, sonst auf den weltbedeutenden Brettern die Gestalten des Märchen- und Feenreichs verschwinden zu lassen pflegte.¹⁰⁴

Für Lautenschläger dürfte dieser Umstand letztlich ein Glücksfall gewesen sein, wurde er doch zum Ende der Dienstzeit Nitschkys in die Wahrnehmung der Öffentlichkeit und des Staates gerückt. Kaum einen Monat später genehmigte der neue König Lautenschlägers Anstellung für die Dauer eines Jahres bei einem Gehalt von 1000 Gulden. Lediglich der Forderung nach Übernahme der Wohnung Nitschkys war nicht entsprochen worden.¹⁰⁵

Die weiteren Schritte in Lautenschlägers Karriere ließen dank seiner Beharrlichkeit nicht lange auf sich warten. Im April 1865 wurde Lautenschlägers Anstellung mit einem erhöhten Jahresgehalt von 1500 Gulden verlängert.

für die Dauer eines Jahres aus.

¹⁰³ Freiherr Ferdinand von Gall an Königliche Hofdomänen Kammer, Stuttgart, den 23. Juni 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁰⁴ Palm, Adolf: Briefe aus der Bretterwelt – Ernstes und Heiteres aus der Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters, Stuttgart 1881 Seite 155.

¹⁰⁵ Vgl.: Note der Königlichen Hofdomänenkammer an die Königliche Hoftheaterintendanz betreffend die erledigte Maschinistenstelle, Stuttgart, den 23. Juli 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Da Nitschky, der am 30. Juni entlassen wurde, eine Abfindung von 200 Gulden erhielt, die dem Betrag eines dreimonatigen Gehaltes entsprach, wird deutlich, daß Lautenschläger zu einer Gehaltssumme angestellt wurde, die das Jahresgehalt seines Vorgängers um 200 Gulden übertraf. Für Nitschky scheint die Entlassung indes eine persönliche Katastrophe gewesen zu sein. Er wurde kurz darauf wegen angeblicher Brandstiftung verhaftet. (Vgl. hierzu: Personalakten Stuttgart, E 18 II)

Lautenschläger erhielt damit das Gehalt seiner Vorgänger Johann Baptist Sell¹⁰⁶ und des Hoftheatermaschinisten Mühldorfer¹⁰⁷ obwohl die Intendanz davon überzeugt war, daß er

*sowohl bezüglich seiner Beschäftigung, seiner Zuverlässigkeit und seiner ganzen Persönlichkeit jeden der beiden bei Weitem übertrifft, und daß alles zu der Annahme berechtigt, daß die Königliche Hofbühne in dem Bormuth einen [...] guten Maschinisten gefunden hat, worüber sie sich [...] umso mehr erfreuen darf, als augenblicklich gute Theatermaschinisten nur [...] schwer zu finden sind.*¹⁰⁸

Bereits zehn Monate später setzte Lautenschläger mit Hinweis auf die Offerte eines bedeutenden Hoftheaters im Ausland die Intendanz unter Druck:

*Eine widerrufliche Anstellung mit halbjähriger Kündigung kann mir[...] nicht genügen. Wohl aber eine definitive Anstellung mit ausgesprochener Pension und einer Gehaltszulage von 500 Gulden. Nur unter diesen Bedingungen ist es mir möglich, dem vorteilhaften Anerbieten zu entsagen.*¹⁰⁹

Freiherr von Gall, der fürchtete, das Stuttgarter Hoftheater könne in seinen ehemals verwahrlosten Zustand zurückfallen, nahm die Angelegenheit daraufhin in die Hand¹¹⁰ und schlug eine lebenslängliche Anstellung Lautenschlägers zu einem Gehalt von jährlich 1800 Gulden vor.¹¹¹ Die Hofdomänenkammer hingegen hielt die bestehenden Verhältnisse in Anbetracht des Alters und der Anstellungsdauer Lautenschlägers für mehr als ausreichend und verwahrte sich vor allem dagegen, etwaige Pensionsansprüche Lautenschlägers zu unterstützen.¹¹² Infolgedessen wies Lautenschläger darauf hin, daß er durch Brandt ein Angebot nach Pest und im vorangegangenen Jahr bereits ein Angebot nach Dresden erhalten habe.

¹⁰⁶ Johann Baptist von Sell wurde 1846 nach dem Dienst Krämers als Maschinist eingestellt. (Vgl.: Krauß, R.: Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908, Seite 214.)

¹⁰⁷ Der in Mannheim tätige Mühldorfer war kein direkter Vorgänger Lautenschlägers. Mühldorfer wurde durch von Gall mehrfach damit beauftragt, Dekorationen anfertigen zu lassen, war aber nicht als Maschinist in Stuttgart angestellt. (Vgl.: Krauß, R. Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908, Seite 214)

¹⁰⁸ Freiherr Ferdinand von Gall an die Königliche Hofdomänenkammer, Stuttgart, den 15. April 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁰⁹ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 15. Februar 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹⁰ Freiherr Ferdinand von Gall an die Königliche Hofdomänenkammer, Stuttgart, den 14. März 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹¹ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an die Königliche Hofdomänenkammer, Stuttgart, den 14. März 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹² Vgl.: Königliche Hofdomänenkammer an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 16. März 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Daß ich mich noch nicht [...] entschieden, liegt nur in der Erfüllung meiner Pflicht in Privatsachen, die mich nur dann freisprechen können, im Falle man meine Bedingungen hier nicht erfüllt und so mein Weggehen die Sache trennt, ohne meiner Ehre zu schaden.¹¹³

Wie man der Äußerung Lautenschlägers entnehmen kann, hatte er sich inzwischen verlobt. Von Gall appellierte daraufhin erneut an die Hofdomänenkammer. Seine Ausführungen sind ein eindrücklicher Beweis für die Bedeutung der Maschinerie im Theater des 19. Jahrhunderts:

Es ist eine unleugbare Theatersache, daß heutzutage, wo leider die Schaulust des Publikums eine größere Anziehung bezüglich des Besuchs des Theaters ausübt als der Kunstsinn, der Maschinist bei [...] namentlich [...] großen Theatern eine auf [...] die Einnahmen des Theaters Großen Einfluß äußernde Persönlichkeit ist. Es ist eine weitere Theatersache, [...] daß es unendlich schwierig ist, einen [...] brauchbaren Maschinisten zu finden, und daß die [...] Hofbühne seit 20 Jahren sich vergebens bemühte, einen solchen zu gewinnen. [...] Namentlich kann wohl nicht geleugnet werden, [...] daß 2 Vorstellungen im Hoftheater, welche durch besonders geschickte Maschinerie Beifall finden, mehr als dasjenige einbringen, was Bormuth jetzt als Gehaltserhöhung beantragt.¹¹⁴

Außerdem wies er darauf hin, daß er sich selbst ohne Pensionszusicherung zu den genannten Verhältnissen nie anstellen lassen würde und bemerkte, daß sowohl Pest als auch Wien höhere Gagen als Stuttgart in Aussicht stellen dürften.¹¹⁵

Schließlich wurde Lautenschläger gegen den ausdrücklichen Widerstand der Hofdomänenkammer¹¹⁶ zu einem Jahresgehalt von 1800 Gulden lebenslänglich angestellt und bekam dazu noch in Aussicht, im Falle einer eintretenden Dienstunfähigkeit ein Ruhegehalt von 800 Gulden zu erhalten.¹¹⁷

In nur drei Jahren hatte Lautenschläger also mit knapp 23 Jahren eine Position am Stuttgarter Hoftheater erreicht, die nicht nur die Anstellung Nitschkys¹¹⁸ in bezug auf Gehalt und Absicherung in den Schatten stellte, sondern auch den Bedingungen anerkannter Vorgänger in seinem Fach entsprach.

Da die erreichte Position Lautenschlägers am Stuttgarter Hoftheater nicht den Bedingungen entsprach, in deren Genuß Maschinisten an anderen Theatern

¹¹³ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 20. (?) März 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹⁴ Freiherr Ferdinand von Gall an die Königliche Hofdomänenkammer, Stuttgart, den 23. März 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹⁵ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an die Königliche Hofdomänenkammer, Stuttgart, den 23. März 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹⁶ Vgl.: Note der Königlichen Hofdomänenkammer an die Königliche Hoftheaterintendanz betreffend die Anstellung des Maschinisten Bormuth, Stuttgart, den 6. April 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹⁷ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 9 April 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹¹⁸ Vgl. hierzu: Personalakten Stuttgart, E 18 II

Deutschlands kamen,¹¹⁹ arbeitete er in den Folgejahren immer wieder mit Nachdruck an der Verbesserung seiner Stellung. Dennoch konnte er in Stuttgart unter Ausnutzung der Bedeutung, die die Maschinerie für das Theater des 19. Jahrhunderts hatte und mit Einsatz seiner Fähigkeiten zielstrebig die Grundlage für seine weitere Karriere legen.

Aufbau einer Karriere

Während der gesamten Zeit seiner Anstellung am Stuttgarter Hoftheater setzte Lautenschläger sich mit stetiger Hartnäckigkeit dafür ein, die Genehmigung zu Reisen zu erhalten, die ihm den Besuch der Theatermetropolen Europas und bedeutsamer Ereignisse ermöglichen sollten. Zielgerichtet nutzte Lautenschläger diese Reisen nicht nur für den Dienst am Hoftheater, sondern auch für seine persönliche Bildung und die Förderung seiner privaten Karriere.

1865 faßte Lautenschläger den Beschluß, nach London und Paris zu reisen, da nur dort: *„die größten, neuesten Maschinerieeinrichtungen [...] in vollendeter Weise zur Aufführung kommen können, insofern man daselbst keine Kosten zu scheuen hat.“*¹²⁰ Vor allem ging es Lautenschläger darum, *„speziell von der Maschinerie zu der Oper »Die Afrikanerin« Einsicht zu nehmen, um, soweit dieselbe auf die hiesigen Verhältnisse paßt, [...] Kenntnis zu verschaffen.“*¹²¹ In diesem Zusammenhang ließ Lautenschläger gegenüber der Intendanz zum ersten mal durchblicken, daß er mit der Gage, die seinen Vorgängern in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gezahlt worden war, nicht zufrieden sein konnte, zumal er auch noch die Stelle eines Theatermeisters¹²² und Oberbeleuchters¹²³ am Hoftheater versah: *„Eine sehr kleine Gage in dieser Saison ließ es aber nicht zu, mir auch nur eine Kleinigkeit zu ersparen, ich setzte im Gegenteil noch zu, was ich mir in Riga erspart hatte.“*¹²⁴

¹¹⁹ Vgl.: Carl Lautenschläger an Gustav Adolf von Gunzert, Stuttgart, den 6. Juni 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219; Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 8. März 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹²⁰ Lautenschläger an Freiherr Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 25. Mai. 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹²¹ Freiherr Ferdinand von Gall an den König von Württemberg, Stuttgart den 24 Juli 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹²² Vgl.: Lautenschläger an Freiherr Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 25. Mai. 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹²³ Vgl.: Lautenschläger an Freiherr Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 16. April 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹²⁴ Lautenschläger an Freiherr Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 25. Mai. 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Zusammen mit dem Regisseur Hallwack¹²⁵ reiste Lautenschläger nach Paris, um die breit angelegte Oper in fünf Akten von Giacomo Meyerbeer zu sehen. Die posthume Uraufführung der »Afrikanerin« fand am 28. April 1865 statt und wurde ein großer Erfolg.¹²⁶ Auch Lautenschlägers Lehrmeister Carl Brandt reiste zu diesem Ereignis nach Paris, um sich ein Bild von den technischen Einrichtungen zu machen.¹²⁷ Auch wenn Lautenschläger »Die Afrikanerin« nicht unmittelbar nach seiner Rückkehr in Stuttgart einrichten konnte, die Premiere sollte erst im Januar 1868 stattfinden,¹²⁸ wandte er sich schon Ende 1865 mit einer besonderen Bitte an die Intendanz:

Durch die Agenda des Herrn Sachse wurde mir vor wenigen Tagen das Anerbieten gemacht, Zeichnungen und Pläne sowie Voranschläge zur Oper »Die Afrikanerin« für das kaiserliche Theater in Warschau einzureichen. [...] Euer Hochwohlgeboren werden mir es nicht verargen, daß ich bei meiner verhältnismäßig kleinen Gage mich noch auswärts nach Geschäften umsehe [...] auch [um] mich in der Theaterwelt bekannt [zu] machen, was für meine Zukunft jetzt doppelt nötig scheint.¹²⁹

Allerdings wurde der verlangte Urlaub Lautenschläger nicht gestattet.¹³⁰

Bereits eine Woche nach seiner festen Anstellung ersuchte Lautenschläger die Intendanz darum, während der Ferienmonate einen Fachurlaub zugesprochen zu bekommen. Diesen wollte er für Projekte nutzen, für die er durch den ausgesprochen engen Spielplan in Stuttgart keine Zeit hatte.¹³¹

Im Mai 1867 wandte sich Lautenschläger mit der Bitte an die Intendanz, erneut nach Paris reisen zu dürfen. Den Besuch der dort stattfindenden Weltausstellung wollte er zur Weiterbildung nutzen.¹³² Im gleichen Zeitrahmen war

Lautenschläger erhielt auf sein Gesuch durch die Intervention der Intendanz beim König (Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den König von Württemberg, Stuttgart den 24 Juli 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.) 200 Gulden aus den Mitteln des Hofdispositionsfonds (Vgl.: Schreiben des Kabinettschofes an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 26 Juli 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

¹²⁵ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den Staatsrat von Egloffstein, Stuttgart, den 4 Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹²⁶ Vgl.: Becker, H. und G., Giacomo Meyerbeer – Ein Leben in Briefen, Leipzig 1987. Seite 19.

¹²⁷ Carl Brandt setzte im Laufe des Jahres 1865 die Afrikanerin in Darmstadt um. Ein Jahr später inszenierte Lautenschlägers Lehrer die Oper in Hannover. (Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 22-24.)

¹²⁸ Vgl.: Nägele, R.: Opernaufführungen im 19. Jahrhundert, Stuttgart, 2006. zitiert nach: <http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/oper.htm>: Stand: Oktober 2006.

¹²⁹ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 19. Dezember 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹³⁰ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 19. Dezember 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹³¹ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 19. April. 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹³² Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 8. Juni 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Lautenschläger mit den Vorbereitungen zu seiner Hochzeit beschäftigt.¹³³ Die Eheschließung mit Emilie Mathilde Marie Pauline Gürth, geboren am 29. Januar 1843 in Stuttgart, fand schließlich am 4. Juli des Jahres statt.

1869 faßte Lautenschläger den Entschluß, eine Reise nach Berlin und Wien zu unternehmen, vor allem, um die Einrichtung des neuen Hoftheaters in Wien kennenzulernen. „*Es wird wohl zuzugeben sein, daß ein sorgfältiges Studium der Maschinerie des neuen Hauses in Wien [...] für das Hoftheater sehr vorteilhaft sein könnte*“, schrieb Hofkammerdirektor Gunzert an den König, der einen Beitrag von 100 Gulden genehmigte.¹³⁴

Lautenschläger wurde daraufhin mit Schreiben an die Generalintendantur in Berlin und Wien ausgestattet, die es ihm erlauben sollten, „*von der Maschinerie Einsicht nehmen zu dürfen*.“¹³⁵ Wann genau Lautenschläger nach Wien und Berlin reiste, ist allerdings nicht zu rekonstruieren.

Inszenierungen

Lautenschlägers Tätigkeit am Stuttgarter Hoftheater wurde hauptsächlich durch die Arbeit an Inszenierungen geprägt. Dort war vor allem darum bemüht, durch spektakuläre technische Einrichtungen aufzufallen und sich einen Namen zu machen. Beeinträchtigt wurde seine Arbeit durch die veraltete Maschinerie¹³⁶ und den besonders abwechslungsreichen und dichten Spielplan in Stuttgart. Erst 1860 hatte sich zu den vier wöchentlichen Spieltagen am Hoftheater (Sonntag, Montag, Mittwoch, Freitag) der Donnerstag dazugesellt. Im Laufe des Jahres 1866 setzte sich dann langsam der Dienstag als zusätzlicher Spieltag durch. Sonntag, Dienstag und Donnerstag standen normalerweise für Oper und verwandte Gattungen zur

Auch zu diesem Zwecke erhielt Lautenschläger auf Bitten der Intendanz (Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an König Karl von Württemberg, Stuttgart undatiert. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.) eine Unterstützung in Höhe von 125 Gulden aus dem Hofdispositionsfonds. (Vgl.: Der Kabinettschef an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, undatiert, jedoch vor dem 26. Juni 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219. Vgl. auch den Dankesbrief von Carl Lautenschlägers an den Freiherrn von Gall mit der Bitte um Übermittlung des untertänigsten Dankes vom 26. Juni 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

¹³³ Die Eheschließung sollte ursprünglich am 26. Juni des Jahres, zur Silberhochzeit der Schwiegereltern, stattfinden. (Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, eingegangen in Stuttgart am 29. Mai 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

¹³⁴ Freiherr Ferdinand von Gall an König Karl von Württemberg, Stuttgart, den 27. Juni 1869 mit handschriftlicher Genehmigung des Königs. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹³⁵ Gustav Adolf von Gunzert an die Generalintendantur von Berlin und Wien, undatiert. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹³⁶ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Verfügung, die drei übrigen Tage waren dem Schauspiel gewidmet.¹³⁷ Das Stuttgarter Hoftheater bot bei diesem Spielplan eine ausgesprochen hohe Abwechslung des Repertoires.¹³⁸ Große Opern oder Ballette wurden kaum mehr als zwei, drei mal im Jahr gegeben und forderten so ständige Umbauten und eine intensive Nutzung des Theaterfundus'.¹³⁹

Lautenschläger, der einen für Stuttgart offensichtlich ungewöhnlich hohen technischen Aufwand und akribische Sorgfalt bei der Einrichtung von Opern und Schauspielen betrieb, sowie weiterhin damit kämpfte, die Mißstände der Maschinerie zu beseitigen, sah sich durch den abwechslungsreichen Spielplan unter Druck gesetzt. Die Situation spitzte sich zu, als Lautenschläger die Intendanz am 6. Juni 1866 bat, die Vorstellung des Stückes »Macbeth«, die für Freitag vorgesehen war, auf den kommenden Mittwoch zu verlegen, da das genannte Stück mit seinen vielen Verwandlungen keine Zeit mehr ließe, die Oper »Undine« mit ihren anspruchsvollen Effekten vorzubereiten.¹⁴⁰ Daß dies kein Einzelfall gewesen sein wird, zeigt sich darin, daß seine Einrichtung der Wolfsschlucht-Szene im »Freischütz« deshalb von der Intendanz gerügt wurde, weil sie anderthalb Tage Aufbauzeit beanspruchte. »Der Freischütz« (von Weber), ein Lieblingsstück des Publikums auch wegen der aufwendigen Effektauberei der geisterhaften Wolfsschlucht, war bislang in Stuttgart eher als ein rasch aufzubauendes Füllstück betrachtet worden, das keinesfalls besondere Umstände machen sollte.¹⁴¹ Lautenschläger machte daraufhin die Maschinerie verantwortlich:

Wir besitzen [...] ein Maschineriewesen, das schwerfällig und für die jetzigen Ansprüche nicht mehr hinreichend auch noch den Fehler besitzt, daß es alt und verschlissen, durch Einrichtung neuer Stücke auch die nöthigen Verbindungen verlor, also große Vorsicht verlangt, damit der Boden bei größeren Maschineriestücken nicht gefahrbringend für's Personal wird. Ich habe ferner eine so kleine Zahl von Arbeitern, wie es an keinem Stadttheater und am wenigsten an einem Hoftheater Deutschlands zu finden ist, muß mich also ganz auf fremde Menschen verlassen, wodurch ich gezwungen bin, will ich meine Haut nicht selber zu Markte tragen, Proben zu halten, was wirklich kein erfreuliches Geschäft ist und meine Geduld oft auf harte Proben stellt. [...] Meine Decorationsmagazine welche meistens überfüllt sich parterre befinden, machen auch wesentlichen Aufenthalt, da das

¹³⁷ Vgl.: Krauß, R. Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908, Seite 213.

¹³⁸ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 8 Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹³⁹ Vgl.: Nägele, R.: Opernaufführungen im 19. Jahrhundert, zitiert nach <http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/oper.htm>

¹⁴⁰ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 6. Juni 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁴¹ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 8 Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Aufziehen der Decorationen, die aus Mangel an Platz in alten Winkeln stecken, stundenlang mir die Arbeiter entzieht. Auf das Repertoire ist sich nicht zu verlassen, und Vorarbeiten auf dasselbe hin, wie es an anderen Theatern geschehen kann, ist auch unmöglich. Proben, [...] wie es mir Euer Hochwohlgeboren versprochen aufs Repertoire zu setzen, es dann aber wieder unterlassen, haben [...] da das Repertoire nicht eingehalten wird, keinen Zweck. [...] Wenn man mir gar keine Zeit mehr einräumt, muß ich schließlich denken wie viele andere: ich mehre meine Gage und lasse alles seinen früheren Schlendrian gehen.¹⁴²

Lautenschläger schlug vor, eine größere Arbeiterschaft von etwa fünfzehn Mann einzusetzen und ersuchte die Intendanz, ein „großes Magazin anbauen zu lassen oder in der Nähe des Theaters zu bauen.“¹⁴³ Dazu sollte es aber zunächst nicht kommen. Noch im Oktober beklagte sich Lautenschläger erneut:

...wie gerne ich jedem Wunsch, wenn es möglich ist, nachkommen möchte, liegt in dem Beweis daß ich [...] mich erbot, in 1 ½ Tagen und einer Nacht den Holländer zu liefern – daß dies keine Kleinigkeit, wird selbst jeder Laie erkennen. [...] Zur Vorstellung »Margarethe« muß wieder Alles frisch eingehängt werden, was stets zwei Tage dauerte. Dann muß ich, wenn bis Sonntag 11 Uhr die Decoration geordnet, eine vollständige Probe mit den fremden Aushilfsarbeitern machen, deren Dauer von dem Begriffsvermögen der Aushilfsarbeiter abhängt.¹⁴⁴

Trotz dieser schwierigen Arbeitsbedingungen konnte Lautenschläger offenbar so wirkungsvolle Ausstattungen in Stuttgart einrichten, daß schon recht früh auch Aufträge von fremden Bühnen bei ihm eingingen. Im Sommer 1866 erhielt Lautenschläger eine Anfrage des Augsburger Stadttheaters, den »Freischütz« während des Juni und August neu in Szene zu setzen und bat auch darum, Lautenschläger möge die erste Aufführung persönlich leiten.¹⁴⁵ Da Lautenschläger die Erlaubnis erhielt,¹⁴⁶ fragte er kurz darauf bei der Intendanz an, ob er die Einrichtung für die Wolfschluchtszene, das theatertechnische Herzstück der Oper, während seiner Freizeit¹⁴⁷ in den Arbeitsräumen des Stuttgarter Hoftheaters durchführen dürfe. Lautenschläger erhielt die Genehmigung, die Dekorationen zusammen mit dem Dekorationsmaler Thouret, dem Sohn des klassizistischen

¹⁴² Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁴³ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁴⁴ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Oktober 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁴⁵ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 6. Juni 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁴⁶ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 6. Juni 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁴⁷ Lautenschläger ließ nicht unerwähnt, daß „Material und die dazu nötigen Kräfte [...] gewissenhaft“ von ihm bestritten würden. (Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall Stuttgart den 1. (?) September 1866)

Stuttgarter Baumeisters in den Geschäftsräumen des Hoftheaters anzufertigen.¹⁴⁸

Zu diesem Zeitpunkt ging Lautenschläger aber ohnehin nicht mehr davon aus, eine solche Bitte häufiger stellen zu müssen, da er bereits mit dem Gedanken spielte, sich ein eigenes Atelier einzurichten.¹⁴⁹

Einen der spektakulärsten Inszenierungen, die Lautenschläger in Stuttgart leitete, war die Aufführung der »Afrikanerin«, die er schließlich 1868 realisieren konnte. Lautenschläger löste die „bis jetzt schwierigste Aufgabe, welche an die Maschinisten gestellt wurde“¹⁵⁰ in dem ausgesprochen kurzen Zeitraum von kaum zehn Wochen und erreichte damit einen großen Erfolg. Sowohl von Gall als auch viele andere, die die Oper in Paris und den größeren Theatern Deutschlands besucht hatten, waren davon überzeugt, daß Lautenschlägers Einrichtung vor keiner anderen zurückweichen mußte und der Natur näher sei als jede andere Aufführung. Damit hätte Lautenschlägers Inszenierung, vor allem aber die Einrichtung der anspruchsvollen Schiffsszene des dritten Aktes, nicht einmal vor der Umsetzung der Oper durch Brandt in Darmstadt zurücktreten müssen. Durch diesen Erfolg angespornt, wandte Lautenschläger sich an die Intendanz:

Meinen Kollegen wurden nach dieser so verantwortungsvollen Lösung der Aufgabe, die ehrenvollsten Auszeichnungen ihrer hohen Fürsten und ich kann es nicht leugnen, daß auch ich als Anerkennung der allerhöchsten Zufriedenheit einer Gehaltserhöhung entgegensah. Es würde jedenfalls auch nur der leisesten Anregung der Intendanz bedürfen um unsern so gnädigen König zu veranlassen, daß ich zur fernerer Aufmunterung schon jetzt durch eine Gehaltserhöhung bedacht würde.

Kein anderer Maschinist, glaube ich behaupten zu dürfen, würde mit so wenigen Arbeitskräften ohne Theatermeister und nur 2 eingeweihten alten Theaterarbeitern (die andern 7 sind keiner ein Jahr nur zugegen) dieses Geschäft so versehen, wie ich seit 4 Jahren.¹⁵¹

Lautenschlägers Ehrgeiz und seine Fähigkeiten zogen bald die Aufmerksamkeit weiterer Theater auf sich, was angesichts der Unzufriedenheit mit seinem Gehalt, der geringen Anzahl an Arbeitern, die ihm zur Verfügung standen und der Tatsache, daß er weiterhin auch die Arbeit eines Theatermeisters und Beleuchtungsmeisters mit übernahm, sicherlich verlockend für ihn war. Aus Dresden wandte man sich an Lautenschläger, da man dort auf der Suche nach

¹⁴⁸ Vgl.: Der Kabinettschef an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Schloß Friedrichshafen, den 6. September 1866 und Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger und den Dekorationsmaler Thouret, Stuttgart, den 8. September 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁴⁹ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 1. (?) September 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁵⁰ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Januar 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁵¹ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Januar 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

einem Maschinenmeister war, der fähig sein sollte, „*als Maler alles zu leisten, als Maschinist alles zu machen also [...] Lenker des Ganzen zu sein.*“¹⁵²

Lautenschläger legte dieses Angebot der Intendanz als Beweis für die Gehaltszahlungen anderer Häuser vor.¹⁵³ Ungeduldig geworden, wandte Lautenschläger sich eine Woche später direkt an den König. Offenbar hatte er sich im Vertrauen auf das Verständnis des Königs für seine Lage als künftiger Familienvater zu diesem Schritt entschlossen, da seine Frau inzwischen die Geburt des gemeinsamen Sohnes Erwin Carl Paul erwartete,¹⁵⁴ der am 15. August 1873 geboren wurde.¹⁵⁵

Obwohl er zugab, daß Lautenschläger ohne jeden Zweifel eine herausragende Begabung für sein Fach habe und darin von keinem Maschinisten Deutschlands übertroffen werde, schränkte von Gall diesmal seine Unterstützung für seinen Maschinisten ein. Er gab zu bedenken, daß Lautenschläger „*diese Offerte unter der Vorraussetzung gemacht wurde, daß er nicht bloß als Theatermaschinist, sondern auch als Dekorationsmaler Dienst leiste, ergo er aber nicht befähigt ist.*“¹⁵⁶

Dieser Einwand ist vor allem deshalb gewichtig, weil er einen wertvollen Hinweis gibt, der auch im Laufe dieser Arbeit noch für die Bewertung der Fähigkeiten Lautenschlägers als Bühnenbildner bedeutsam werden wird. Die Intendanz machte den Vorschlag, Lautenschläger durch eine erneute Gehaltserhöhung an das Hoftheater zu binden. Sein Gehalt wurde gemäß des Vorschlags von Galls¹⁵⁷ auf 2000 Gulden erhöht.¹⁵⁸

¹⁵² Schreiben der Theateragentur Sachse in Wien an Carl Lautenschläger, Wien, den 2. März 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁵³ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 8. März 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁵⁴ Vgl.: Carl Lautenschläger an König Karl von Württemberg, Stuttgart, den 15. März 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁵⁵ Nach einer Auskunft Standesamt Stuttgart, (Abt. 34-3.1) 70173 Stuttgart. Anlässlich seiner Hochzeit, kam Lautenschläger noch einmal auf die Forderung der Verwaltung zurück, dem Witwen- und Waisenfond, beizutreten. (Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 19. Mai 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

¹⁵⁶ Freiherr Ferdinand von Gall an den Freiherrn von Egloffstein, Stuttgart, den 9. Juni 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁵⁷ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den Freiherrn von Egloffstein, Stuttgart, den 9. Juni 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁵⁸ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 20. Juni 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Magazinsordnung und Atelier

Auf die Schwierigkeiten des wechselnden Stuttgarter Repertoires reagierte Lautenschläger damit, daß er eine neue Ordnung für das Dekorationsmagazin des Hoftheaters einführte. Mit den Arbeiten dazu begann er 1866, aber auch in den Folgejahren arbeitete er vor allen in den Ferien weiterhin an dieser Ordnung und schrieb Jahre später: *„Nur die Ordnung [...] meines Inventars ermöglicht es mir, keine Schwierigkeit dem Repertoire entgegenzustellen; früher hätte ich beim besten Willen ein Repertoire wie jetzt nicht bewältigt.“*¹⁵⁹ Eine Vorstellung der Maßnahmen, die Lautenschläger in Stuttgart durchführte, vermittelt sicher die Dekorationsordnung, die Lautenschläger später in München einführte. Sicher ist die Magazinsordnung für München ohne die in Stuttgart gemachten Erfahrungen nicht zu denken. Über das genaue Aussehen der Schritte, die er in Stuttgart unternahm, haben sich jedoch keine Nachrichten erhalten. Von Seiten der Intendanz wurde Lautenschläger für seine *„zweckmäßige und mit den Interessen des Dienstes in verschiedenen Richtungen übereinstimmende Vorgehensweise“*¹⁶⁰ amtlicher Dank und Anerkennung ausgesprochen.

Lautenschläger widmete sich jedoch nicht nur der Ökonomisierung des Stuttgarter Theaterbetriebes; er war auch darum bemüht seinen Wirkkreis über den Bereich Stuttgarts hinaus auszudehnen und wollte mit einem Atelier, zu dessen Gründung er sicher von vornherein mit der Anstellung von Mitarbeitern rechnete, eine breitere Menge von Auftraggebern bedienen.

Den Plan ein Atelier für Dekorationen und Maschinerie dahier zu errichten, möchte ich zum Entschluß bringen und bitte Euer Hochwohlgeboren, es gütigst Ihrer Majestät zu befürworten, daß mir die höchste Genehmigung wird, dies Privatgeschäft errichten zu dürfen. Mehrere meiner Kollegen betreiben mit bedeutendem Erfolg solche Ateliers ohne dadurch ihren Dienst zu beeinträchtigen und erhöhen dadurch ihre Einnahmen auf das 3 und 4 fache. Meine bis jetzt noch kleinen Gage und wenig künstlerisch lohnende Beschäftigung, macht das oben genannte Geschäft nebenbei nothwendig. Mein Geist muß mehr Nahrung und Arbeit haben, will ich das Ziel erreichen, daß ich mir von Anfang gesetzt: Der erste in meinem Fach zu werden, da dies nur durch die öftere [...] Ausübung meiner Ideen sein kann, bin ich gezwungen, meinen oben erwähnten Plan zu verfolgen und fest zu halten.¹⁶¹

¹⁵⁹ Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 16. Februar 1874. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁶⁰ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 22. September 1866. Vgl. hierzu auch: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 16. Februar 1874. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁶¹ Lautenschläger an Baron von Gall, Stuttgart, den 3. Oktober 1867.. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Die Intendanz vermutete, daß Lautenschläger auch die durch den Tod des Maschinisten Mühldorfer entstandene Lücke auszufüllen gedachte:

Der Tod des Dekorationsmalers und Maschinisten Mühldorfer in Coburg hat, wie es scheint, beim Hoftheatermaschinisten Lautenschläger den Wunsch entstehen lassen, gleich dem eben untätigst Genannten und gleich einiger anderer Theater-Maschinisten in Deutschland ein Atelier für Dekorationen und Maschinerien in Verbindung mit tüchtigen Dekorationsmalern ins Leben zu rufen.¹⁶²

Auch wenn er durchaus einräumte, daß durch ein Atelier dem Theater Nachteile entstehen könnten, wenn der Maschinist zeitlich durch seine privaten Aufträge in Anspruch genommen würde, ließ von Gall keinen Zweifel daran, daß er davon überzeugt war, „daß ein derartiges Geschäft an dem Orte einer größeren Bühne [...] der künstlerischen Befähigung des Leitenden förderlich [ist] und seinen Gesichtskreis auf dem Gebiete einer größeren Erfahrung erweitert.“¹⁶³ Immerhin stellte von Gall in seinem Schreiben Lautenschläger in eine Reihe mit Mühldorfer, der neben Carl Brandt sicher als einer der bedeutendsten deutschen Maschinisten seiner Zeit bezeichnet werden muß.¹⁶⁴ Schon am 11. Oktober des Jahres konnte von Gall Lautenschläger mitteilen, daß ihm die Erlaubnis zur Gründung eines Privat-Ateliers erteilt wurde, sofern sich daraus keine Nachteile für seine Tätigkeit am Hoftheater ergäben.¹⁶⁵ Schon im Jahre 1867 legte Lautenschläger mit diesem bedeutenden Schritt das Fundament für seine weitere Karriere. Das Stuttgarter Atelier muß auch als die Keimzelle seines Münchener Ateliers gesehen werden, da dieses bruchlos, wie später zu zeigen sein wird, aus dem Stuttgarter Atelier hervorging. Drei Jahre nach seiner Ankunft in Stuttgart muß die Ateliergründung als ausgesprochen weitsichtig bezeichnet werden und zeigt, da ein solches Privatatelier in Stuttgart bislang nicht betrieben worden war, daß sich Lautenschläger zu dieser Zeit bereits die ausgesprochene Achtung seiner Vorgesetzten hatte erarbeiten können.¹⁶⁶

¹⁶² Freiherr Ferdinand von Gall an König Karl von Württemberg, Stuttgart, den 4. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁶³ Freiherr Ferdinand von Gall an König Karl von Württemberg, den 4. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁶⁴ Vgl.: Kranich I, Seite 13 ff.

¹⁶⁵ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 11. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁶⁶ Belege zu Einrichtung des Ateliers und den Details desselben fehlen genau so, wie auch das spätere Münchner Atelier nur in groben Umrissen faßbar ist. Ob Lautenschläger zu dieser Zeit alleine arbeitete, oder ob – was wahrscheinlicher wäre – er auch Angestellte hatte, die ihn in seiner Arbeit unterstützten, ist nicht überliefert.

Bühneneinrichtungen

Gegenüber den Inszenierungen, die Lautenschläger während seiner sechzehnjährigen Tätigkeit in Stuttgart erarbeitete, nehmen die Bühneneinrichtungen einen verhältnismäßig schmalen Raum ein. Den Anfang machte er 1870 mit Umbaumaßnahmen für die Bühne des Stuttgarter Hoftheaters, für die er eine Neukonzeption der gesamten Bühne einschließlich der Unter- und Obermaschinerie durchführte.¹⁶⁷ Offenbar reichten die Arbeiten an der Umgestaltung des Bühnenhauses bis in das Jahr 1872.¹⁶⁸ Die Entwürfe eines transportablen Theaterpodiums, die Lautenschläger im Auftrag der Stuttgarter Bürgergesellschaft ausführte,¹⁶⁹ so wie die Pläne für Aufzüge im Hoftheater¹⁷⁰ können sicher als Zeichen der Anerkennung seiner Arbeit gewertet werden. Das erste Projekt außerhalb Stuttgarts konnte Lautenschläger in den Ferien des Jahres 1876¹⁷¹ durchführen. Für das Fürstliche Hoftheater in Sigmaringen leitete Lautenschläger zum ersten mal größere Umbaumaßnahmen einer Bühne in voller Verantwortlichkeit für die Gesamtplanung.¹⁷²

¹⁶⁷ Vgl.: Mappe Stuttgart IV 156, IV 161, IV 730, IV 157, IV 732, IV 162. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

¹⁶⁸ Vgl.: Mappe Stuttgart 731, IV 155 b. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

¹⁶⁹ Vgl.: Mappe Stuttgart 125, IV 151. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

¹⁷⁰ Vgl.: Mappe Stuttgart, 61 IV 188. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

¹⁷¹ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 18. März (?) 1876. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁷² Lautenschläger richtete bereits sein erstes Projekt mit einem Flugwerk und einem Fahrstuhl ein. Seine Konzeption bedingte auch die erste von vielen folgenden Umbaumaßnahmen des Bühnenhausdaches, um Platz für die neue Maschinerie zu schaffen. Zur Eröffnung des Theaters am 9. November des Jahres plante Lautenschläger noch ein besonderes Tableau-Gestell. Noch als er nach München gewechselt war, kam die Verwaltung auf Lautenschläger zurück und beauftragte ihn für die Einrichtung einer Regenrohrvorrichtung im Jahre 1882. Nach Abschluß des Projektes erhielt er seine erste Auszeichnung, nämlich die dem Fürstlich Hohenzollernschem Hausorden affiliierte goldene Ehrenmedaille. Lautenschläger erhielt die Erlaubnis, diesen Orden auch zu tragen. Der Fürstlich Hohenzollernsche Hausorden war der erste innerhalb einer langen Reihe von Auszeichnungen und Ehrungen, die Lautenschläger während seiner Laufbahn erhalten sollte. (Vgl. Mappe Sigmaringen, IV 121 b, IV 121c, IV 124, IV 124c, IV 125ba, IV 125b, IV 127, IV 202, IV 208, IV 201. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn; Hofökonomieverwaltung Sr. Königlichen Hoheit, dem Fürsten von Hohenzollern an die Intendanz der Königlichen Hofoper Stuttgart, Sigmaringen, den 30. Oktober 1876; Feodor Wehl an den Hofkammerrat Lacher, Stuttgart, den 3. November 1876; Bericht der Hoftheaterintendanz an das Königliche Hofkammerpräsidium, Stuttgart, den 5. Januar 1877; Das Hofkammerpräsidium an Feodor Wehl, Stuttgart den 15. Januar 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219. Vgl. hierzu auch die umfangreichen Ordensakten, die im Hauptstaatsarchiv München unter den Nummern 5003, 8676 und 9742 abgelegt sind.)

Ein weiteres Projekt zu einer Bühneneinrichtung begann Lautenschläger möglicherweise schon 1877.¹⁷³ Die ersten Pläne, die Lautenschläger für die gesamte Bühneneinrichtung des Theaters in Eisenach entwarf, datieren in den März 1878.¹⁷⁴ Den Großteil der Planung erarbeitete Lautenschläger in der Zeit von März bis Juli und schloß auch die Arbeiten zu den Effekteinrichtungen wie Wind-, Regen und Donnerapparaten ab.¹⁷⁵ Weitere Bühneneinrichtungen datieren bereits in die Zeit des Übergangs von Stuttgart nach München.¹⁷⁶

Kunstverständnis

Von besonderem Bedeutung sind die Stuttgarter Jahre für die künstlerische Entwicklung und die Ausprägung des Selbstverständnisses, das Lautenschläger für sich beanspruchte. Durch den erhaltenen Schriftverkehr des Stuttgarter Hoftheaters sind die Jahre zwischen 1863 und 1880 in dieser Hinsicht besonders gut dokumentiert.

Lautenschlägers Tätigkeit in Stuttgart ist durch eine beträchtliche Anzahl von Konflikten gekennzeichnet. Er geriet vor allen Dingen häufiger mit Autoritäten wie der Regie oder dem Militär aneinander.¹⁷⁷ Seine hitzigen Reaktionen auf Zurechtweisungen, seine „*beleidigenden Exzesse*“, ¹⁷⁸ wie es in einem Brief des Regisseurs Hallwacks heißt, sind zum einen Zeichen eines cholerischen Temperamentes, spiegeln aber auch die Tatsache wider, daß Lautenschläger mit der Situation am Stuttgarter Hoftheater nicht zufrieden war. In der Tat zogen sich

¹⁷³ Vgl.: Mappe Eisenach (23), IV 52, IV 57, IV 58. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

¹⁷⁴ Vgl.: Mappe Eisenach (23), 42, IV 44, IV 47, IV 48, IV 50 a, IV 51, IV 53, 54, IV 55, IV 55a, IV 55 b und 59. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

¹⁷⁵ Nach einem Besuch Eisenachs im April begann Lautenschläger auch mit der Planung für die Holzkonstruktion der Untermaschinerie mitsamt der großen und den kleinen Versenkungen. In jedem Fall maß Lautenschläger selbst diesem Projekt eine große Wichtigkeit bei, da er repräsentative Pläne Eisenachs noch nachträglich in München mit seinem Stempel versah; wahrscheinlich, um diese zum Zwecke der Anschauung oder Werbung nutzen. (Vgl.: Mappe Eisenach (24), IV 49, IV 138, IV 139, IV 141, IV 145, IV 149. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger; Carl Lautenschläger an die Königliche Hoftheaterintendanz, Stuttgart den 31. März 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

¹⁷⁶ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 31. Dezember 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁷⁷ Vgl.: Schreiben des Kommandos des Königlich zweiten Infanterieregiments an die Königliche Hoftheaterintendanz, Stuttgart den 20. November 1865, und Schreiben Grunert an die Intendanz, Stuttgart, den 7. Januar 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁷⁸ Regisseur Hallwack an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, undatiert, jedoch vor dem 14. März 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Kündigungsdrohungen durchaus nicht nur aus strategischen Gründen durch seine gesamte Karriere. Offenbar genügten schon kleinste Anlässe, wie Unstimmigkeiten über das Herabgehen eines Schlußvorhangs in der Oper »Undine«¹⁷⁹ oder das zu langsame Löschen von Gasbrennern durch einen Lampisten,¹⁸⁰ um Lautenschläger zu provozieren. Auch gegenüber der Intendanz vergriff sich Lautenschläger, der ansonsten fürsorglich um die Nöte seiner Arbeiter besorgt war,¹⁸¹ häufiger im Ton:

Mit fieberhafter Aufregung richte ich diese Zeilen an Euer Hochwohlgeboren. Da mir eine derartige Äußerung noch nie begegnet, daß durch einen Theaterdiener mir gedroht wird. [...] Auf Euer Hochwohlgeboren Versprechen, mir Zeit zum Arbeiten zu lassen um »Undine« und »Den Wundertätigen Magier« einzurichten, könnte ich appellieren, nur noch da ich Tag und Nacht bis jetzt im Theater beschäftigt gewesen, um beide Vorstellungen zu ermöglichen, die man mir 6 Wochen vorher erst aufgegeben. Ich ziehe es aber vor auf ein so rücksichtsloses Betragen von meiner halbjährigen Kündigung Gebrauch zumachen, was ich Euer Hochwohlgeboren hiermit bekunde.¹⁸²

Nichtsdestotrotz unterstreicht das Verhalten Lautenschlägers auch, daß er die Forderung nach Autonomie seines Arbeitsbereiches ernst nahm. Bereits bei den ersten Anstellungsverhandlungen 1864 hatte er überdeutlich formuliert, daß ihm

keinerlei Einsprüche in Sachen der Maschinerie sowie der Beleuchtung von Seiten der Maschinerie, Regie sowohl als vom Hausverwalter und dem Beleuchtungsaufseher geschehen dürfen. Dann muß es keinem der Herren Regiesseure erlaubt sein, eine Decoration selbst aufstellen zu wollen oder mir in Gegenwart der Arbeiter Vorschriften machen zu wollen, wie man es vielleicht einem Theatermeister gegenüber zu machen pflegt. Ich halte diese letztere Vorschrift um so mehr für nothwendig, da gerade jetzt, wie es bei Herrn Nitschky der Fall war, man den Maschinisten als eine untergeordnete Persönlichkeit betrachtet und dadurch die Herren Regiesseure sich manches erlaubten, was ich nicht dulden würde.¹⁸³

Erste Auseinandersetzungen hatte es schon Ende 1864 gegeben, als während einer Vorstellung der Zauberflöte, zwei Gasbrenner, die Lautenschläger zur Beleuchtung einer Dekoration hatte aufstellen lassen, gelöscht und weggetragen worden waren. Er protestierte entschieden gegen diese Maßnahme bei der Intendanz und wies darauf hin, daß das Publikum, das nicht an ökonomische

¹⁷⁹ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 8. Februar 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁸⁰ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 20. März 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁸¹ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 28. April 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁸² Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 8. Februar 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁸³ Carl Lautenschläger an Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 19. Juni 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Gründe dächte, „*natürlicherweise den Maschinisten für unfähig halten müsse, wenn die Decorationen unbeleuchtet und damit schlecht vorgeführt würden.*“¹⁸⁴ Daß Lautenschläger weit über den eigenen Arbeitsbereich hinaus dachte und sich auch für die Dekorationen der Bühne verantwortlich fühlte, zeigen die Auseinandersetzungen, die er während einer Vorstellung des Lustspiels »Die Helden« im Januar 1868 hatte. Der Regisseur Alfred Gerstel hatte kurz zuvor eine Veränderung an der Dekoration vornehmen lassen und wurde noch am selben Abend von Lautenschläger zur Rede gestellt, wie dies ohne sein Wissen und seine Zustimmung hätte geschehen können. Aus dem Wortwechsel ergab sich ein offensichtlich handfester Streit.¹⁸⁵ Lautenschläger wehrte sich gegen den Vorwurf, die Amtswürde des Regisseurs mißachtet zu haben und gab zu Protokoll, er habe diesem erwidert:

»Sie haben ohne mich es wissen zu lassen, eine andere Decoration angeordnet, heute habe ich, um keine unangenehme Scene hervorzurufen, ihre Anordnung geschehen lassen. Wenn Sie in Zukunft aber mich wieder übergehen, werden Sie Abends die Decoration vorfinden, die anfangs von mir bestimmt wurde.« Ein gebildeter Mann, den man bei einem Regisseur erwartet, hätte sich entschuldigt und die Sache war gut. Herr Gerstel aber erwiderte in sehr brutaler Weise, was er zwar Amtswürde nennt, ihn aber durchaus nicht würdig stand: »Ich habe ihnen nicht nachzulaufen und kann nehmen und thun, was ich will.« – »Das können Sie nicht«, erwiderte ich. »Wenn Sie etwas verändern wollen, haben Sie die Verpflichtung, es dem Maschinisten anzuzeigen, oder anzeigen zu lassen. Nur dann kann Ordnung im Geschäft bleiben. Meine Arbeiter haben jede Anordnung aus meinem Munde zu vernehmen, sollen nicht Anzüglichkeiten wie in früheren Zeiten eintreten.« Was dann noch geschah, werde ich mit Herrn Gerstel unter vier Augen Gelegenheit finden, abzumachen – es ist Ehrensache. Ich bitte die Hoftheater Intendanz Herrn Gerstel zu belehren, daß man mit dem Theatermaschinisten wie mit einem Künstler aber nicht wie einem Untergeordneten verkehrt. Gebildeten, vernünftigen Leuten gegenüber bin ich stets zuvorkommend und gefällig. Unvernünftigen, Ungebildeten zeige ich die Stirn und sind meiner Kenntnisse - Gott Lob - der Art, daß ich diese Leute nicht zu fürchten habe.«¹⁸⁶

Die vorangegangenen Zeilen zeigen, daß Lautenschläger seinen Bereich der Theatertechnik gegenüber der Regie und anderen Bereichen der Theaterproduktion als gleichwertig betrachtete. Lautenschlägers Selbstwahrnehmung als Künstler¹⁸⁷ und sein ausgesprochenes Wertbewußtsein für die eigene Arbeit stießen in Stuttgart jedoch auf Unverständnis und sorgten für Auseinandersetzungen, durch die er sich bei seinen Vorgesetzten, namentlich der

¹⁸⁴ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 23. September 1864. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁸⁵ Vgl.: Alfred Gerstel an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 1. Januar 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁸⁶ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 27. Januar 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁸⁷ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 27. Januar 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Hofdomänenkammer, im Laufe der Zeit den Ruf der „maßlosen Eitelkeit und [...] Unbescheidenheit“¹⁸⁸ erworben hatte.

Mit der Übernahme der Intendanz durch Feodor Wehl Ende 1869¹⁸⁹ änderte sich das Verhältnis Lautenschlägers zu seinen Vorgesetzten und wurde merklich kühler. Zwar wurde Lautenschläger, „den man später am Münchner Hoftheater von Seiten des Publikums und der Presse sehr zu würdigen gewußt hat“¹⁹⁰, wie Wehl in seinen Erinnerungen schrieb, auch von der neuen Intendanz geschätzt, allerdings war Wehl weit weniger als sein Vorgänger dazu bereit, Lautenschläger bei den Auseinandersetzungen, in die er weiterhin, wenn auch seltener, mit Kollegen und Autoritäten des Theaters geriet, in Schutz zu nehmen. Immer noch ging es in diesen Auseinandersetzungen um die zentralen Fragen der Autorität Lautenschlägers und seiner künstlerischen Selbstbestimmung als Maschinist. Allerdings steigerte Lautenschläger offenbar mit zunehmendem Erfolg und der Aussicht auf eine neue Stellung seine Angriffe gegen jede Einmischung und sah sich verstärkt als den alleinigen Verantwortlichen für die gesamte Bühne.¹⁹¹

Zentral ist in diesem Zusammenhang der Ausspruch Lautenschlägers, den der Flaschner Bohnenberger in einem Schreiben an Feodor Wehl festhielt: „Die Bühne und Alles was darauf ist, gehört mir, dort richte ich es ein, wie ich will und lasse mir von Niemand etwas darein sprechen. Überhaupt verbitte ich mir [...] jede weitere Einsprache und jede Kontrolle.“¹⁹²

Auch die Intendanz kam zu dem Schluß, daß „Lautenschläger [...] die Bühne so sehr als seine ausschließliche und seinem Befehle unterworfen Domäne betrachte, daß zu Vermeidung unliebsamen Aufeinandertreffens jedermann sich scheue, ihm hierbei irgendwie in den Weg zu treten.“¹⁹³

¹⁸⁸ Note der Königlichen Hofdomänenkammer an Baron von Gall, Stuttgart, den 2. Juni 1868

¹⁸⁹ Nach der Verabschiedung des Freiherrn von Gall wurde die provisorische Leitung des Hoftheaters in die Hände des Direktors und späteren Präsidenten der Kgl. Hofdomänenkammer Gustav Adolf von Gunzert gelegt. Der Schlesier Dr. Feodor Wehl, der als Schriftsteller auf der Ahlenhorst bei Hamburg lebte und bereits als dramatischer Dichter, Dramaturg und Theaterkritiker Kontakt mit dem Theater gehabt und als Herausgeber der „Deutschen Schaubühne“ hervorgetreten war, unterzeichnete am 4. Dezember 1869 seinen Vertrag und erhielt den Titel eines Geheimen Hofrats. Mitte Januar 1870 nahm er den Posten ein und wurde am 22. Juni 1874 Intendant. (Vgl.: Wehl, F.: Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung – Ein Abschnitt aus meinem Leben, Hamburg, 1886; Seite 8 ff. und Seite 182 ff.)

¹⁹⁰ Wehl, F.: Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung – Ein Abschnitt aus meinem Leben, Hamburg 1886; Seite 303

¹⁹¹ Weiterhin reichten Formalia, wie die nicht angekündigte Anschaffung neuer Schläuche für die Gasbeleuchtung, als Auslöser für Konflikte. (Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 16. Februar 1874. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

¹⁹² Flaschner Bohnenberger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 12. Februar 1874. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Verhandlungen mit München

1870 läßt sich der erste Kontakt Lautenschlägers mit dem Hoftheater München, seiner zukünftigen Wirkstätte, nachweisen. Als er im Laufe des Jahres aufgrund der steigenden Kosten um eine erneute Gehaltserhöhung bat, nutzte er als neues Druckmittel die Anfrage der Münchner Intendanz nach Übernahme der Maschinistenstelle an den dortigen königlichen Bühnen, die bereits im Laufe des Jahres bei ihm eingegangen war.¹⁹⁴

Auch wenn er im weiteren Verlauf zunächst den Anschein machte, die bisherige Stelle in Stuttgart nicht aufgeben zu wollen,¹⁹⁵ erkannte die Stuttgarter Intendanz, daß die Münchner Angebote weit mehr Gewicht hatten, als die bis dahin eingegangenen Offerten. Im Laufe der Jahre versuchte sie darum, Lautenschläger mit beachtlichen Gehaltszulagen¹⁹⁶ sowie Extrabelohnungen für ihn und seine Maschinenarbeiter¹⁹⁷ zu halten. Möglicherweise wurden die Verhandlungen mit der Münchner Intendanz im Jahre 1876 konkreter, als Lautenschläger die bayerische Hauptstadt zur Besichtigung eines Theaterlöschapparates besuchte.¹⁹⁸ Ein Jahr später machte Lautenschläger gegenüber der Stuttgarter Intendanz geltend:

Ein bedeutendes Hoftheater sucht unter glänzenden Bedingungen einen Theatermaschinen, dem bei [...] Vortheilen aller Art auch die vollste Gelegenheit geboten ist, künstlerische Thätigkeit zu entfalten. Das letztere stimmte mich zur etwaigen Annahme dieser Stellung. Ersuche deshalb die hohe Intendanz in Rücksicht auf meine 13 Jahre ehrlich geleistete Dienste, dahin zu wirken, daß Seine Majestät unser allernädigster König auf dem Gnadenwege meine Entlassung aus dem Königlichen Dienst gnädigst

¹⁹³ Handschriftliche Notiz zu Bohnenberger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 12 Februar 1874. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Lautenschläger erhielt aufgrund dieser Auseinandersetzung wegen „*ungehörigen Benehmens*“ einen schriftlichen Verweis von der Intendanz. Dieser Verweis scheint nur bedingte Wirkung entfaltet zu haben. Im September des Jahres schon geriet Lautenschläger mit dem Flaschner Banditsch vor einer Vorstellung des Freischütz aneinander. Nachdem Banditsch die elektrische Beleuchtung vorbereitet hatte, titulierte Lautenschläger ihn unter anderem als „*besoffenes Schwein*“. Anders als die vorangegangenen Auseinandersetzung, blieb diese aber ohne weitere Folgen für Lautenschläger. (Vgl.: Königliche Hoftheater Intendanz an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 23. März 1874; Flaschner Banditsch an Feodor Wehl, Stuttgart, den 14. September 1874; Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 18. September 1874. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

¹⁹⁴ Vgl.: Carl Lautenschläger an Gustav Adolf von Gunzert, Stuttgart den 1. Mai 1870. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁹⁵ Vgl.: Carl Lautenschläger an die Königliche Intendanz, Stuttgart den 14 Juli 1870. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁹⁶ Vgl.: Note der Königlichen Hofdomänenkammer, Stuttgart, den 12 Juni 1872. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁹⁷ Vgl.: Königliche Intendanz an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 24. November 1870. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

¹⁹⁸ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 27. Januar 1876. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

*verfügt. Ganz besonders würde mich die hohe Intendanz verpflichten, wenn es mir ermöglicht würde, schon am 1. Juli dieses Jahres auszuscheiden.*¹⁹⁹

Lautenschläger führte in einem späteren Schreiben als Begründung an, Hofkammerdirektor von Gunzert hätte ihm vor drei Jahren jede Hoffnung auf Gehaltserhöhung genommen.²⁰⁰ Gunzerts Einwand, Lautenschläger dürfe unter keinen Umständen fortgelassen werden, bevor für seine Nachfolge gesorgt wäre,²⁰¹ verdeutlicht, daß das Stuttgarter Hoftheater zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr damit rechnete, Lautenschläger auf Dauer halten zu können. Ein Schreiben des Wiener Malers und Maschinisten August Locher²⁰² vom Juni 1877 zeigt darüber hinaus, daß das Hoftheater bereits aktiv nach einem Nachfolger für Lautenschläger suchte. Dadurch, daß sich die Verhandlungen in Stuttgart hinzogen, kamen sowohl bei der Münchner Intendanz²⁰³ als auch in Stuttgart²⁰⁴ aber langsam Zweifel darüber auf, ob Lautenschläger tatsächlich daran dachte, die dortige Stelle anzunehmen oder das Münchner Ansuchen nur als Druckmittel einsetzte. Schließlich wandte sich der Münchner Hof an die Stuttgarter Intendanz:

*Es dürfte Ihnen nicht unbekannt sein, daß wir Ihren Maschinisten haben möchten, welcher wiederholt mitgeteilt hat, daß er von Stuttgart fort wolle. Dürfte ich im Vertrauen bei Ihnen anfragen, ob eine Aussicht besteht, daß der genannte seine erbetene Entlassung dort erhält, oder nicht.*²⁰⁵

Möglicherweise erst daraufhin bat Lautenschläger darum, daß sein „vor 3 Monaten eingereichtes Gesuch Seiner Majestät dem König gefälligst“ vorgelegt werden sollte.²⁰⁶ Zunächst einmal scheiterte Lautenschläger aber mit seinem

¹⁹⁹ Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 23. Mai 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁰⁰ Vgl.: Carl Lautenschläger an Gustav Adolf von Gunzert, Stuttgart, den 6. Juni 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁰¹ Vgl.: Gustav Adolf von Gunzert an Feodor Wehl, Stuttgart, den 17. Juni 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁰² Locher teilte in diesem Schreiben mit, daß er sein Engagement an den Vereinigten Theatern in Graz gelöst habe und Dekorationsarbeiten, Maschinerien und am liebsten ein Engagement in Stuttgart übernehmen wollte. Locher hatte in Wien, Berlin, Leipzig, Bremen, Köln und Würzburg gewirkt und laut eigener Aussage die Aufträge zur vollsten Zufriedenheit der genannten Bühne ausgeführt (Vgl. Maler Locher an die Königliche Intendanz Stuttgart, Wien, den 6. Juni 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

²⁰³ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 31. Juli 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219..

²⁰⁴ Vgl.: Gustav Adolf von Gunzert an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 11. Oktober 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁰⁵ Hoftheaterinspektor Stehler an Feodor Wehl, München, den 6. Oktober 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁰⁶ Carl Lautenschläger an Gustav Adolf von Gunzert, Stuttgart, den 13. Oktober 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Gesuch und weder das Hofkammer-Präsidium,²⁰⁷ noch die Intendanz²⁰⁸ waren bereit, Lautenschläger zu unterstützen. Zwar kam ihm die Intendanz mit einer erneuten Gehaltserhöhung entgegen,²⁰⁹ sicherte sich aber andererseits auch dadurch ab, daß sie weiterhin Bewerbungen anderer Maschinisten prüfte.²¹⁰ Die unsichere Situation, „*die Qualen der Ungewißheit*“²¹¹ und die Enttäuschung über das gescheiterte Gesuch blieben und scheinen Lautenschläger tief enttäuscht zu haben. Vor dem Hintergrund des später deutlich hervortretenden fundamentalen Sicherheitsbedürfnisses Lautenschlägers legt die eigentümliche Anhäufung von leichten bis schweren Unfällen unmittelbar nach den gescheiterten Verhandlungen durchaus einen Zusammenhang mit dieser Enttäuschung nahe.²¹² Den vergleichsweise harmlosen Auftakt machte ein Zwischenfall bei der Aufführung der Oper »Gretchen« am 30. Dezember 1877. Zur Duellszene im 4. Akt wollte der Regisseur Schütty wie gewohnt hinter dem Fond der Dekoration nach hinten gehen. Im Vorbeigehen machten ihm Lautenschläger und die Bühnenarbeiter Platz, ohne einen eventuellen Hinweis darauf zu geben, daß eine Bodenklappe entfernt worden war. Schütty stürzte mit dem rechten Bein bis an die Hüfte hinein und trug schwere Schürfwunden, sowie Prellungen an Händen und Kopf davon.²¹³ Der Vorfall wurde von den Vorgesetzten sehr ernst genommen und Lautenschläger wurde die Auflage gemacht, den Schuldigen zu nennen, oder aber selbst eine empfindliche Strafe erteilt zu bekommen.²¹⁴ Noch während dieser Unfall verhandelt wurde, folgte schon der Nächste. Am 13. Januar 1878 ereignete sich während der Vorstellung des »Tannhäuser« ein Unglück mit der Versenkung, auf der Venus nach dem Bacchanale mit einigen Tänzerinnen verschwinden sollte. In einer ersten Vernehmung wurde zu Protokoll

²⁰⁷ Vgl.: Königliches Hofkammer-Präsidium an die Königliche Intendanz, Stuttgart, den 28. Oktober 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁰⁸ Vgl.: Feodor Wehl an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 30. Oktober 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁰⁹ Vgl.: Feodor Wehl an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 11. Dezember 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²¹⁰ Vgl.: Maschinist Hensel an die Königliche Intendanz Stuttgart, Bernburg in Anhalt, den 9. August 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²¹¹ Carl Lautenschläger an Gustav Adolf von Gunzert, Stuttgart, den 15. Oktober 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²¹² Abgesehen von einem Zwischenfall mit der Feuerpolizei hatte sich Lautenschläger bis zu diesem Zeitpunkt während seiner Dienstzeit von dreizehn Jahren am Stuttgarter Hoftheater keine weiteren Nachlässigkeiten zuschulden kommen lassen. (Bericht des Hofbaurats Büchler, Stuttgart, den 25. Februar 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

²¹³ Vgl.: Josef Schütty an Feodor Wehl, Stuttgart, den 31. Dezember 1877. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²¹⁴ Vgl.: Friedrich Kiedaisch an Feodor Wehl, Stuttgart, den 3. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

gegeben, Lautenschläger habe den Arbeitern erst mit dem Zeichen zur Versenkung noch herabgerufen: „*Ich habe mehr Leute draufgestellt*“. Durch das höhere Gewicht der zehn anstatt vier bis sechs Tänzerinnen²¹⁵ ging die Versenkung rascher herab als in der Probe. Die Maschinierarbeiter wurden von der Kurbel fortgeschleudert. Der Maschinierarbeiter Müller geriet mit der Hand an das Gewichtsseil, wodurch ihm zwei Finger der rechten Hand abgerissen wurden.²¹⁶

Ober-Regisseur Jendersky, der für den immer noch arbeitsunfähigen Schütty eingesprungen war, belastete Lautenschläger schwer, indem er angab, dieser habe weder in der Probe noch während der Vorstellung verlauten lassen, daß mehr Personen auf der Versenkung plaziert werden sollten.²¹⁷ Letztlich konnte sich Lautenschläger jedoch von der Verantwortung für den Zwischenfall während der Gretchenvorstellung freisprechen²¹⁸ und die Streitsache mit seinem Arbeiter Gottlieb Müller durch Vergleich außergerichtlich regeln.²¹⁹

Im November des Jahres ereignete sich der dritte Unfall unter Lautenschlägers Leitung. Bei der Hauptprobe zum fünften Akt der Oper »Der Feensee« wurde ein falscher Schieber im Bühnenboden geöffnet. Dadurch fiel der Chor- und

²¹⁵ Vgl.: Protokoll der Kanzlei des Hoftheaters, Stuttgart, den 26. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²¹⁶ Vgl.: Protokoll des Hofchirurgen Fröhlich, Stuttgart den 14. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²¹⁷ Vgl.: Protokoll der Kanzlei des Hoftheaters, Stuttgart, den 14. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Dem standen die Aussagen Lautenschlägers und des Ballettmeisters entgegen, der die Corpsdamen auf Lautenschlägers Wunsch instruiert hatte, anders als in den vorangegangenen Vorstellungen zusammen mit der Sängerin der Venus auf der Versenkung Aufstellung zu nehmen, anstatt seitwärts durch die Kulissen abzugehen. Die Versenkung setzte allerdings mit den Tänzerinnen mit solcher „*Wucht unten auf [...], daß sie alle von der Versenkung wieder in die Höhe geworfen wurden. Dadurch daß sie sich gegenseitig festgehalten, auch an den Decorationen sich angeklammert hätten, sei weiteres Unglück verhütet worden.*“ (Protokoll der Kanzlei des Hoftheaters, Stuttgart, den 16. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.) Eine brennende Lampe zerbrach und die Tänzerinnen löschten gegenseitig ihre bereits in Flammen stehenden Tutus mit bloßen Händen. Hof Sängerin Dorn wurde ebenfalls durch den Sturz wieder in die Höhe geworfen und verletzte sich an der Hüfte. (Vgl.: Protokoll der Kanzlei des Hoftheaters, Stuttgart, den 16. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.) Lautenschläger erklärte später, er habe die Ballettdamen gerade zur Vermeidung von Unglücken auf der Versenkung plazieren lassen. Schnell herabgehende Versenkungen bezeichnete er als generelles Risiko für die auf der Bühne verbleibenden Akteure. Er schob die Schuld auf die Arbeiter, die wohl nicht wie in den Proben mit beiden Händen gehalten hätten. Dazu gab er an: „*Die großen Versenkungen sind nach meinem eigenen System mit doppelter Sicherheit und achtfacher Übersetzung konstruiert und sind 8 Mann im Stand mit leichter Anstrengung 30 Centner abzulassen.*“ (Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 18. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

²¹⁸ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 12. September 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²¹⁹ Vgl.: Rechtsanwalt Schott an die Königliche Intendanz Stuttgart, Stuttgart, den 30. Oktober 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Sängermeister Dietrich Holle²²⁰ mitsamt eines Wolkenwagens²²¹ und drei darauf sitzenden Chordamen zwei Meter²²² in die Untermaschinerie hinab. Zwar war das Signal zum Öffnen des Schiebers gegeben worden, keiner der anwesenden Arbeiter wollte aber zugeben, es getan zu haben. Die Folgen des Unfalles wurden mit Gehirnerschütterung, anhaltende Schmerzen und Quetschungen vom untersuchenden Arzt angegeben und trugen für die Sängerinnen längere Dienstunfähigkeit nach sich.²²³ Lautenschläger wurde auch in diesem Fall keine Schuld nachgewiesen.²²⁴

Entlassung

Am 1. Januar 1879 konnte Lautenschläger nach Eisenach reisen, wo er „*die Einrichtung des Theaters in ganz vorzüglicher Weise gemacht*“ hatte, um die neuen Arbeiter etwa eine Woche lang auszubilden.²²⁵ Im März des Jahres 1879 bat Lautenschläger die Intendanz um einen weiteren Urlaub.

*Wie Euer Hochwohlgeboren schon früher durch mich erfahren, wodurch ich von der General-Intendanz in Oldenburg aufgefordert, Pläne und Kostenanschläge für das neu zu erbauende Hoftheater daselbst einzureichen. Meine Pläne wurden verbunden mit einem sehr ehrenhaften Geschäft akzeptiert, der Kostenanschlag aber soll vermindert werden, in dem ich das noch brauchbare Material des alten Theaters verwende und in Abrechnung bringe. Das alte Theater muß in kürzester Zeit abgebrochen werden und es ist deshalb dringend nötig, [...] daß ich sobald als möglich hinreise.*²²⁶

Noch im September des Jahres 1878 war Lautenschläger nach München gereist, um die Aufführung von Wagners Götterdämmerung zu besuchen, die dort „*glänzend ausgestattet zur Aufführung*“ kommen sollte.²²⁷ Höchstwahrscheinlich war Lautenschläger dort erneut mit der Intendanz zusammengetroffen, um über seine Anstellung in München zu verhandeln. Zwar liegen keine konkreten

²²⁰ Vgl.: Vernehmung durch Kanzleirat Kiedaisch, Stuttgart, den 30 November nachmittags 4 ½ Uhr. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²¹ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 1. Dezember 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²² Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 1. Dezember 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²³ Vgl.: Dr. Kornberg an die Königliche Intendanz Stuttgart, Stuttgart, den Stuttgart 3. Februar 1879. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²⁴ Feodor Wehl an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 15. August 1879. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²⁵ Vgl.: General-Intendanz Weimar an Feodor Wehl, Weimar, den 15 Dez 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²⁶ Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 19. März 1879. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²⁷ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 12. September 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Dokumente zum Verlauf vor, in jedem Fall aber erhielt Lautenschläger am 29. November 1879 den Bescheid, daß der König sein Gesuch um Dienstentlassung angenommen habe.²²⁸

München

Wechsel von Stuttgart nach München

Bis zum 31. März 1880 blieb Lautenschläger noch in Stuttgart angestellt.²²⁹ Wann er in München eintraf, ist nicht bekannt.²³⁰ Lautenschläger kam als geachteter Bühnenmaschinist nach München. Ihm eilte der Ruf voraus, daß hinsichtlich seiner Begabung und bezüglich seines Geschicks von keinem Maschinisten Deutschlands übertroffen würde,²³¹ wie auch schon Schöne bemerkte: „*Als [...] Lautenschläger im Jahre 1880 [...] nach München kam, wo er später Maschineriedirektor wurde, hatte er schon eine erfolgreiche Laufbahn hinter sich.*“²³² Unter anderen Umständen hätten der Münchner Hof und Karl von Perfall (1824 – 1907), Intendant des Hoftheaters, sich wohl auch kaum über Jahre hinweg bemüht, den Stuttgarter Maschinisten an die Isar zu holen. Ob Ludwig II. eine Rolle dabei gespielt hatte, daß man sich in München immerhin seit 1870 um eine Abwerbung Lautenschlägers bemüht hatte,²³³ ist unklar. Es ist

²²⁸ Vgl.: Feodor Wehl an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 29. November 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²²⁹ Vgl. Akte des Stuttgarter Hoftheaters. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

²³⁰ Durch die Dokumente des Stuttgarter Hoftheaters wird nur der Zeitraum bis zum Januar des Jahres 1880 abgedeckt. Die Inszenierungen großer Opern bis zum Ende des fraglichen Zeitraumes lassen jedoch die Vermutung zu, daß Lautenschläger noch im März in Stuttgart als Maschinist tätig war. Daß der genaue Zeitpunkt des Eintreffens Lautenschlägers in München nicht festgestellt werden kann, liegt an der Lückenhaftigkeit der Quellen, die durch die schweren Kriegsschäden in München bedingt ist. Wie schon Kurt Hommel in seinem Buch „Separatvorstellungen vor König Ludwig“ feststellt, ist selbst zu den prominentesten Bereichen der Theatergeschichte der Stadt oftmals kaum Material erhalten. So muß man sich mit sekundären Eckdaten, wie der Tatsache zufrieden geben, daß Lautenschläger bereits 1880 in den Verband der Münchener Hofbühne eintrat. (Vgl.: Bierbaum, O. J. (Hrsg.): Fünfundzwanzig Jahre Münchner Hoftheater Geschichte. Ein Rückblick, München 1892. Seite 90.)

²³¹ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den Freiherrn von Egloffsein, Stuttgart, den 9. Juni 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²³² Schöne, Seite 177.

²³³ Vgl.: Carl Lautenschläger an die Königliche Intendanz Stuttgart, Stuttgart den 14 Juli 1870. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

Statt Lautenschläger übernahm Fritz Brandt 1870 die Stelle des Maschinisten in München. Da er bis 1875 in dieser Stellung verblieb, erklärt sich auch, daß nach 1870 zunächst keine weiteren Verhandlungen zwischen Lautenschläger und München folgten. Erst 1877 wurden, wie auch Kurt Hommel feststellt, wieder die Verhandlungen aufgenommen, was sich auch mit den Dokumenten und Briefen aus dem Stuttgarter Hoftheater deckt. (Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen

aber kaum denkbar, daß die Münchner Intendanz ohne das Zutun des kunstbegeisterten Regenten, der für seine Theater ausschließlich herausragende Kräfte verpflichtete,²³⁴ soviel Energie auf die Anstellung Lautenschlägers verwandt hätte. Möglicherweise hatte von Perfall, der 1868 seinen Dienst in München antrat,²³⁵ sich bald nach seiner Anstellung nach einem fähigen Maschinisten umgesehen. Sicherlich hatte es, bei der großen und allseits bekannten Verehrung, die Ludwig II. für die Werke Richard Wagners empfand, nahe gelegen, den Meisterschüler desjenigen Maschinisten zu verpflichten, der in Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts maßgeblich an der Umsetzung der Bühnenvisionen Richard Wagners beteiligt war.²³⁶

Ludwig legte äußersten Wert auf die historische Treue der Ausstattung und befand sich mit dieser Auffassung nahe an den Konzepten des Herzogs von Meiningen.²³⁷ Lautenschläger selbst hatte eine ähnliche Kunstauffassung, bezog sich auf Herzog Georg II.²³⁸ und führte seine eigene künstlerische Motivation wiederholt auf das Ideal der Natur zurück.²³⁹ Auf dieser Grundlage konnte Lautenschläger offenbar gute Beziehungen zu Ludwig II. knüpfen und betonte noch in der Rückschau seine Einschätzung des Monarchen als Förderer der Künste und der modernen Bühnentechnik.²⁴⁰ Das Vertrauen, das Ludwig Lautenschläger entgegenbrachte, zeigt sich am deutlichsten darin, daß er den Maschinisten auch damit beauftragte, technische Einrichtungen im Rahmen seinen Schloßbauprojekte zu planen und auszuführen.²⁴¹

vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 298)

²³⁴ Vgl.: von Possart, E.: *Erstrebtes und Erlebtes Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit*, Berlin 1916, Seite 189.

²³⁵ Vgl.: von Possart, E.: *Erstrebtes und Erlebtes Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit*, Berlin 1916, Seite 190-201.

²³⁶ Vgl.: Carl Brandt selbst war in Darmstadt verpflichtet und konnte so nicht in München tätig werden. Fritz Brandt, der Stiefbruder Carls Brandts war bereits in München beschäftigt gewesen. Was lag also näher als Brandts Meisterschüler Lautenschläger an München zu binden? Es ist sehr gut denkbar, daß Brandt auch bei der Anstellung Lautenschlägers in München eine aktive Rolle spielte, so wie er auch der maßgebliche Motor seines Engagements in Stuttgart gewesen war und seinen Schüler nach Riga vermittelt hatte.

²³⁷ Die Kunstauffassung Ludwigs II. wird dadurch verdeutlicht, daß er beispielsweise für die Inszenierung des »Narcissus« von Brachvogel die Theaternaler Jank und Quaglio nach Paris entsandte, um dort die originalen Schauplätze zu studieren. (Vgl.: von Possart, E.: *Erstrebtes und Erlebtes Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit*, Berlin 1916, Seite 207-8)

²³⁸ Vgl.: Laut. 1905, Seite 131.

²³⁹ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

²⁴⁰ Vgl.: Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

²⁴¹ Vgl. Schöne, Seite 177.

Zu der Beteiligung Lautenschlägers an Ludwigs Schloßprojekten findet sich weder in der zeitgenössischen Literatur noch in den späteren Veröffentlichungen zu den Schlössern genaue Angaben. Nichtsdestotrotz liegt eine Beschäftigung Lautenschlägers mit den Schlössern König Ludwigs insofern nahe, als daß sich im Nachlaß Lautenschlägers ein besonders beeindruckender

Als weiterer Beweis für das Vertrauen Ludwigs II. in den Münchner Maschinisten kann herangezogen werden, daß der König ihn nur ein Jahr nach seiner Anstellung auf die 1881 eröffnete erste Internationale Elektrotechnische Ausstellung in Paris schickte.²⁴² Der technikbegeisterte Regent, dem für die Durchführung von Opernvorstellungen in München die modernste Technik immer gerade gut genug war,²⁴³ ließ Lautenschläger die Fortschritte im Bereich der elektrischen Beleuchtung in Paris studieren²⁴⁴ und war maßgeblich daran beteiligt, daß Lautenschläger am 16. September 1882 auf der dritten Elektrotechnischen Ausstellung in München der Öffentlichkeit ein vollständig elektrisch beleuchtetes Theater vorstellen konnte. Lautenschläger nutzte dieses Projekt als Vorbereitung für die Elektrifizierung des Residenztheaters; schon im Mai 1883 war die dortige Installation vollendet. Am 25. Mai wurde das Residenztheater in München als erstes Theater in Deutschland vollständig elektrisch beleuchtet.²⁴⁵

Bühneneinrichtungen

Gleich nach seiner Ankunft in München bemühte sich Lautenschläger darum, Ordnung in die bestehenden Verhältnisse des Theaters zu bringen. Offenbar wollte er die Erfahrungen, die er in Stuttgart gemacht hatte, auf das Münchner Hoftheater anwenden und führte dort eine übersichtliche Ordnung für das Dekorationsinventar ein. Lautenschläger ließ von allen Kulissen, Soffitten und den übrigen Dekorationsteilen farbige Skizzen anfertigen. Diese brachte er in

Lageplan des königlichen Gartens von Herrenchiemsee befindet. Allerdings gibt dieser Plan keine Hinweise auf eine Tätigkeit Lautenschlägers und verrät auch nicht, welche weiteren Projekte er in den Schlössern des Königs betreut haben könnte. (Vgl. Mappe Heilbronn, Heidelberg, Herrenchiemsee, 33; I 69. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn)

²⁴² Gegenüber den zähen Kämpfen, die Lautenschläger in Stuttgart um jede Bildungsreise hatte ausfechten müssen, war es sicher ungewohnt für ihn, vom Regenten selbst zu einer Reise aufgefordert zu werden. In München hatte er es neben der Intendanz, die die Fähigkeiten des Maschinisten zu schätzen wußte, auch noch mit einem Monarchen zu tun, der direkt auf das Theater Einfluß nahm

²⁴³ München und Ludwig II. waren hinsichtlich der Nutzung der Elektrizität auch außerhalb des Theaterbereiches durchaus fortschrittlich. Schon im Jahre 1868 hatte man die Bogenlampentechnik zur Beleuchtung einer Brücke in München angewandt. Schloß Linderhof wurde 1875 elektrisch beleuchtet. Bogenlampen erhellten seit 1879 auch den Münchner Zentralbahnhof (Vgl.: Bastar, T.: „Pferde scheu, Diebe kühn“, in Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 18. Dezember 1998 Nr. 51/1998, zitiert nach: http://www.sonntagsblatt.de/artikel/1998/51_52/51-s5. Stand: 10. Oktober 2006)

²⁴⁴ Vgl.: Kranich I, Seite 23; Baumann, Seite 155 ff.

²⁴⁵ Vgl. hierzu die übereinstimmenden Aussagen von: Kranich I, Seite 15.; Niessen, Seite 99-102.; Schöne, 177-186.; Baumann, Seite 152-192.

eine thematisch sortierte Ordnung, die einen schnellen Zugriff mittels Nummern und Signaturen erlaubte. Durch diese Maßnahmen erreichte Lautenschläger eine Rationalisierung des laufenden Betriebes, indem er für die verschiedenen Arbeitsbereiche des Theaters eine gemeinsame Schnittstelle einrichtete. Die Regisseure profitierten von der katalogartigen Auflistung der Dekorationsteile, auf die sie rasch zugreifen konnten. Gleichzeitig erhielten sie so die Gelegenheit, sich leichter über auftretende Fragen mit der technischen Abteilung zu verständigen. Die Neuordnung führte auch zu einem reibungslosen Ablauf der Probenarbeiten und verringerte die Anfälligkeit des Bühnenbetriebes für Störungen und Hindernisse.²⁴⁶ Sicher spielte auch der ökonomische Aspekt dieser Maßnahme für Lautenschläger eine Rolle.²⁴⁷

Im Laufe des ersten Jahres war Lautenschläger darum bemüht, sich einen Überblick über die Verhältnisse an den königlichen Theatern zu schaffen. Als erstes wandte er sich dem Hoftheater und dessen Bühnenbau zu, den er sorgfältig zeichnerisch aufnehmen ließ.²⁴⁸ Diese Studien dienten Lautenschläger dazu, sich mit den bestehenden technischen Verhältnissen vertraut zu machen. Er nutzte sie

²⁴⁶ Vgl.: Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt – Inventar-Nr.: /4073/8 Auch Savits betont das Geschick Lautenschlägers in diesem Zusammenhang und stellt fest, daß Lautenschläger, „*ein außerordentlich tüchtiger, erfahrungs- und kenntnisreicher, [...] begabter Theatermann, [...] dem Dekorations- und Maschinendienst des Königlichen Hoftheaters in München eine Organisation gegeben, die durch Einfachheit, Zweckmäßigkeit und Übersichtlichkeit musterhaft schien*“ (Vgl.: Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 153)

²⁴⁷ In welchem Zusammenhang zu diesen Maßnahmen die Pläne für Magazinbauten stehen, die Lautenschläger in seinem Nachlaß aufbewahrte, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Pläne existieren sowohl zu einem Vorhang-Magazin am Paradiesgarten wie zu einem Magazingebäude mit angeschlossenem Malersaal für das Nationaltheater in München, der im Hof-Küchen-Garten geplant war. Dieser liegt in mehreren Ausführungen vor, die von Lautenschläger gestempelt wurden. Nach der Planung konnten Prospekte mit Hilfe von Zügen in die entsprechenden Lagerfächer verbracht werden. Lautenschläger bewahrte auch Pläne auf, die offenbar 1871 zur Vergrößerung des Dekorationsmagazins im Hoftheater durch Michael Seitzinger angefertigt worden waren. (Vgl.: Mappe München Magazin (48), 411, I 70, I 73, I 88 a. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn)

²⁴⁸ Lautenschläger ließ sich alte Pläne des Hoftheaters vorlegen und neue anfertigen. Im September 1881 begann man Bestandszeichnungen des Bühnenhauses anzufertigen. Besondere Aufmerksamkeit erfuhr der Bühnenboden mit seiner Einteilung in Kassetten und Klappen. Der alte Bühnengrundriß wurde zusammen mit Zeichnungen der Unterbühnen und des Schnürbodens aufgenommen. Das Interesse Lautenschlägers galt auch dem Zuschauerraum mit Parkett und Parterre. Daß Lautenschläger von vorneherein bei dieser Bestandsaufnahme von besonderen Inszenierungen und den Erfordernissen ausging, die beispielsweise eine Aufführung der Opern Wagners an den Maschinisten stellten, zeigt die besondere Aufmerksamkeit, die er dem Flugwerk für die Rheintöchter in der Oper »Das Rheingold« oder dem Herd zu »Die Walküre« mit seiner Vorrichtung für das Hundingschwert widmete. Lautenschläger ließ sich wie so oft auch Zeichnungen zur Umgebung des Theaters zukommen und studierte auch die Anlage des Hofgartens. (Vgl.: Mappe München (57), Hoftheater, II 13, I 30, I 15, I 16, I 18 I 17, I 19, I 3, I 25, II 22, II 123, XII 52, XII 37 a, XII 37 b. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn)

später auch als Grundlage für anfallende Umbauten, zu denen Lautenschläger auch die Pläne der alten Bühneneinrichtung des Maschinisten Schütz heranzog.²⁴⁹ Mit dem Dienstantritt in München begann Lautenschlägers Karriere als Einrichter internationaler Bühnen. Nachdem Lautenschläger sich zunächst auf die Verbesserung des laufenden Betriebes und das Projekt der Elektrifizierung konzentriert hatte, war ihm wenig Zeit für andere Bühneneinrichtungen geblieben. Der Auftrag zur Einrichtung des Oldenburger Theaters, den er bereits in Stuttgart angenommen hatte, beschäftigte ihn bis ins Jahr 1881.²⁵⁰ Im Laufe des Jahres 1882 arbeitete Lautenschläger an der Konstruktion einer eisernen Bühne für das tschechische Nationaltheater in Prag. Offenbar von seinen eigenen Projekten in München ausgehend, sah Lautenschläger auch für Prag fahrbare Gestelle für eine elektrische Beleuchtung vor. 1885, nachdem das Münchner Hoftheater nach dem Fasching geschlossen wurde, um dort die ersten elektrischen Beleuchtungsanlagen in einem Opernhaus einzurichten,²⁵¹ beschäftigte Lautenschläger sich mit einem Umbauprojekt des Rigaer Stadttheaters, für das er sich die nötigen Unterlagen zukommen ließ.²⁵² Das erste große Projekt nach dem Dienstantritt in München war die Einrichtung des Theaters in Schwerin, dessen Vorgängerbau bei einem Brand 1882 zerstört worden war. Der Neubau des mecklenburgischen Hoftheaters (heute Staatstheater) auf dem Gelände des Alten Gartens galt nach seiner Eröffnung am 3. Oktober 1886 unter bühnen- und sicherheitstechnischen Gesichtspunkten als eines der modernsten Theater Europas, vor allem wegen der Versorgung mit elektrischem Licht aus eigener Anlage.²⁵³ Gleich nach Abschluß des Projektes in Schwerin beteiligte sich Lautenschläger an dem Wettbewerb um die Einrichtung der Bühne für den spektakulären Neubau des Stadttheaters in Halle, das an Stelle des Schauspielhauses geplant war. Lautenschläger arbeitete hier zum ersten mal eng mit dem Architekturbüro Heinrich Seeling in Berlin zusammen, mit dem er später häufig kooperieren sollte. Für das Projekt in Halle erhielt Lautenschläger allerdings nicht den Auftrag.²⁵⁴ Ab

²⁴⁹ Vgl.: Mappe München Magazin (48), I 113. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

²⁵⁰ Vgl.: Mappe Oldenburg. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

²⁵¹ Vgl.: GDBA 1885, Seite 51.

²⁵² Vgl.: Mappe Riga, III 123 s. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁵³ Vgl.: Goller, R.: euro-opera. Zitiert nach: <http://www.euro-opera.de/THJ.html>. Stand: Oktober 2006.

²⁵⁴ Vgl.: Mappe Halle, IV 68. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

1887 läßt sich eine Häufung von auswärtigen Anfragen für das Atelier Lautenschläger feststellen. So erreichte ihn ein Auftrag für das Umbauprojekt der Bühne für das Neue Stadttheater in Leipzig.²⁵⁵ Ein Beleg dafür, daß Lautenschläger eigene Planungen vorlegte, fehlt. Lautenschläger war hier wohl nur beratend tätig.²⁵⁶

Dies war beim Projekt zum Berliner Lessing-Theater, das in Lautenschlägers Unterlagen auch unter dem Begriff Blumenthaltheater figuriert, anders. Offenbar erhielt Lautenschläger noch im Jahr 1887 Pläne des Hauses. Zu diesem Zeitpunkt stand die endgültige Ausführung des Bauvorhabens noch nicht völlig fest, wie spätere Änderungen zeigen. Auffallend bei diesem Projekt ist die ungewöhnlich große Kuppel des Bühnenhauses, die mit ihren enormen Bindern einen ausgesprochen großzügigen Platz für die Maschinerie zur Verfügung stellte.²⁵⁷ Auch die beiden nächsten Projekte führten Lautenschläger in die aufstrebende Theatermetropole Berlin. Gleichzeitig mit den Planungen zum Lessing-Theater beschäftigte er sich mit der Einrichtung des Walhallatheaters. Im Laufe des Jahres 1888 projektierte Lautenschläger eine Tieferlegung der Bühne, die offenbar erst während der Ausarbeitung des Projekts beschlossen wurde.²⁵⁸ Besondere Aufmerksamkeit widmete Lautenschläger den Dekorationsverhältnissen des

Das Büro Seeling belieferte Lautenschläger mit einer großen Anzahl an Grundrissen und Querschnitten zum geplanten Bau, die ihm genauen Aufschluß über die Disposition und räumliche Anlage gaben. Auch ließ sich Lautenschläger Zeichnungen des geplanten Magazinbaus zukommen. Auch wenn er nicht den Auftrag für die Durchführung der Planung erhielt, zeigt sein Nachlaß, daß die gesamte Planung der Bühnenmaschinerie auf einer Eisenkonstruktionen basierte. Ausgenommen von der Planung in Eisen, die sich eindeutig auf die Asphaleia-Gesellschaft bezieht, war nur der Bühnenboden, der weiterhin in Holz ausgeführt werden sollte. (Mappe Halle, IV 72, IV 62, IV 63, IV 64, IV 65, IV 67, IV 74. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁵⁵ Einen terminus antequem erlauben die Pläne der Wasserleitungen für das Neue Theater in Leipzig. Souterrain. (Mappe Leipzig, IV, 34. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁵⁶ Pläne zu den Versenkungen, der oberen Maschinengalerie und dem Schnürboden erhielt Lautenschläger im Auftrag des Stadtrates. (Vgl.: Mappe Leipzig, 331, IV 33, IV 36, IV 39. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁵⁷ Lautenschläger beschäftigte sich eingehend mit der Konstruktion dieser Kuppel, die von der Firma Eisenbau & Bau-Constructionen – E. Delter & Schneevogl aus Berlin ausgeführt wurde. Entsprechend umfangreich ist das Material zu dieser Kuppel, in das Lautenschläger gewissenhaft Details seiner Bühnenmaschinerie einskizzierte.

Lautenschläger lieferte für dieses Projekt eine ungewöhnlich große Menge an Detailplanungen. Hölzerne Kulissenbolzen, Schrauben und Klammern für die Holzkonstruktion der Unterbühne, zu denen Lautenschläger sogar Preisangaben machte, Details zu den Kassettenklappen und Freifahrten, Gebälkversenkung in Holz- und Eisenkonstruktion, die Lautenschläger mit detaillierten Angaben zu ihrer Handhabung versah, hölzerne Gewichtsführung und eisernen Kulissenwagen sind nur ein kleiner Ausschnitt aus der umfassenden Gesamtplanung. (Vgl.: Mappe Berlin Lessingtheater, III 56, III 113, III 114. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁵⁸ Vgl.: Mappe Berliner Theater, III 49. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Walhallatheaters. Er fertigte detaillierte Zeichnungen an, auf denen sorgfältig die Sichtlinien des Publikums (Abb. 1) eingetragen wurden. Mit Hilfe solcher Zeichnungen konnte in der abschließenden Planung sichergestellt werden, daß die Zuschauer von jeder Position im Zuschauerraum aus nie die Möglichkeit hatten, in die Obermaschinerie der Bühne zu blicken. Sichtbar sollten für das Publikum nur die dekorativen Elemente einer Inszenierung sein, so daß die Illusion der Szenerie nicht zerstört würde. Vor allem achtete Lautenschläger darauf, daß eingeschlagene Prospekte oder technische Elemente wie Beleuchtungszüge von keinem Platz aus zu sehen wären.²⁵⁹ Aus den Plänen geht auch hervor, daß die Beleuchtung des Walhallatheaters nicht auf Elektrizität umgestellt wurde.²⁶⁰ Ebenfalls 1888 begann Lautenschläger mit der Arbeit an einem Umbauprojekt für das Berliner Victoria-Theater, das sich bis in das Jahr 1890 hinzog.²⁶¹ 1891 bewies Lautenschläger mit seiner Planung zum Berliner Edentheater, daß er auch kleineren Projekten sein ganzes Können widmete. Die große Geschicklichkeit, mit der Lautenschläger auf die besonderen Bedingungen eines Theaterbaus einging, zeigt sich darin, wie er mit großem Einfühlungsvermögen den ausgesprochen beschränkten Raum der Bühne des Edentheaters nutzte, das mit nur vier Gassen eine extrem geringe Bühnentiefe aufzuweisen hatte.²⁶² Ebenfalls 1891 legte Lautenschläger Pläne für den Umbau des Stadttheaters in Straßburg vor.²⁶³ Für das Haus sah er eine große hydraulische Unterbühne vor.²⁶⁴ Im Laufe des Jahres 1892 war Lautenschläger dann mit dem Projekt zum Amsterdamer Stadttheater beschäftigt. Hier setzte er sich erneut intensiv mit der Planung zur eisernen Dachkonstruktion auseinander, dessen Belastung er aufmerksam studierte und eigenhändig berechnete. Das Gefälle des Hauses bezog er anhand der ihm übersandten Angaben in seine Berechnungen mit ein. Eine

²⁵⁹ Bei anderen Theatern nehmen diese Arbeiten nicht einen derart großen Platz ein, was aber auch daran liegen kann, daß der Nachlaß, wie bereits erwähnt, keine Vollständigkeit für sich beanspruchen kann. Solche Studien, die im Grunde zu den Vorarbeiten einer Planung gehören, mögen verloren gegangen sein, weil sie nicht beachtet wurden oder aber an den Orten verblieben, an denen sie genutzt wurden.

²⁶⁰ Die polizeiliche Verordnung, nach der in Preußen für Theater mit über 800 Plätzen Gasbeleuchtung verboten wurde, trat erst 1889 in Kraft. (Vgl.: Baumann, Seite 165. – anderen Quellen zufolge jedoch wurde die genannte Verordnung erst im Jahre 1891 erlassen.)

²⁶¹ Vgl.: Mappe Berlin Victoria Theater, IV 24, IV 26, IV 210, IV 211, IV 212, IV 129.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁶² Vgl.: Mappe Berlin Schillertheater, Hochschule, III 188. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁶³ Das Straßburger Projekt gilt innerhalb der Karriere Lautenschlägers als nationales Projekt, da Straßburg zu diesem Zeitpunkt zum Deutschen Reich gehörte.

²⁶⁴ Vgl.: Mappe Straßburg, III 180. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Mitarbeit Lautenschlägers an der Planung der Rampe und des Souffleurkastens ist wahrscheinlich.²⁶⁵

Im gleichen Zeitraum arbeitete Lautenschläger an dem großangelegten Projekt zum Umbau des Bremer Stadttheaters. Für die Aufnahme der neuen, größeren Maschinerie mußte das alte Dach des Hauses abgetragen und durch einen neuen eisernen Dachstuhl ersetzt werden. Die zahlreichen Baupläne in unterschiedlicher Ausfertigung, die Lautenschläger zu diesem Projekt erhielt, beweisen seine intensive Einbindung in die Ausarbeitung der Dachform. Dort wo Lautenschläger Zweifel an der richtigen Lesart der Pläne hatte, markierte er Fragezeichen und plante vorläufig nach seinen eigenen Berechnungen und Annahmen.²⁶⁶ Die Planungen, die Lautenschläger 1892 zu einem Sommertheater in Harzburg vorlegte, gediehen offensichtlich nicht weit. Zu dem durch das Architekturbüro Cremer & Wolffenstein geplanten Holzbau erhielt er mehrere Ansichten. Viel mehr als eine Planzeichnung zur Bühneneinrichtung liegt aus Lautenschlägers Hand jedoch nicht vor.²⁶⁷

Im folgenden Jahr wandte sich das Oldenburger Theater, zu dem er aktuelle Pläne erhielt, erneut an Lautenschläger. Auch dieses Theater sollte eine groß dimensionierte Kuppel über dem Bühnhaus erhalten, um Platz für eine moderne Maschinerie zu schaffen.²⁶⁸ Darüber hinaus lieferte Lautenschläger noch die Planung zu einer Einrichtung für Dampfeffekte für das Magdeburger Stadttheater.²⁶⁹

1896 beteiligte Lautenschläger sich an einem Projekt zum Umbau des Orchestergrabens des Münchner Hoftheaters. Ähnlich wie in Bayreuth sollte das Orchester durch einen Schalldeckel den Blicken des Publikums entzogen werden.²⁷⁰ Lautenschläger fertigte hierzu Skizzen an, in denen die Sichtlinien der

²⁶⁵ Vgl.: Mappe Amsterdam, Rotterdam, Antwerpen, 7, 8, 14, 15, 16, 18, 19, IX 45.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁶⁶ Vgl.: Mappe Bremen, IV 223 d, X 3, IV 223 b, IV 223, IV 223 b, IV 223, IV 223 a.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁶⁷ Vgl.: Wahn, Mappe Harzburg, Blatt VIII 55 b, VIII 55 d, VIII 55 f, VII 56. Wahn, Mappe Magdeburg, III 34 Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Weiterreichende Arbeiten lassen sich zumindest durch das vorhandene Material nicht beweisen.

²⁶⁸ Vgl.: Mappe Oldenburg (69), VIII 43, VIII 46, VIII 226. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁶⁹ Vgl.: Mappe Magdeburg VIII 35. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁷⁰ Vgl.: Mappe München, Hoftheater, 431. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Wie sich in Bayreuth zeigte, hatte die Verdeckung des Orchesters, obwohl dieser Effekt ursprünglich nicht unbedingt beabsichtigt gewesen war, auch einen starken Einfluß auf die Akustik. Der Klang des Orchesters wurde durch den Deckel zunächst einmal auf die Bühne

Musiker auf den Dirigenten berücksichtigt wurden. Offensichtlich machte man sich Lautenschlägers Erfahrung aus dem Bereich der Dekoration zunutze und erreichte so eine Sitzordnung für das Orchester, die jedem Musiker möglichst viel Platz und eine ungehinderte Sicht auf den Dirigenten zusicherte. Ein Umstand, der in Bayreuth vor allem hinsichtlich der Platzverhältnisse nicht vorbildlich gelöst worden war.²⁷¹ (Abb. 2)

Möglicherweise bereits 1897²⁷² mit Sicherheit aber im Laufe des Jahres 1899 widmete Lautenschläger sich der Ausarbeitung einer Bühneneinrichtung für einen Saalbau in Pforzheim. Die meisten dieses Projekt betreffenden Blätter erlauben eine Datierung in das letzte Drittel des Jahres 1899.²⁷³ Nach der Fertigstellung der Drehbühne ist dieses Projekt der erste größere Auftrag, der sich nachweisen läßt.²⁷⁴

Wenig Material ist zum Stadttheater in Graz erhalten, das vom Architekturbüro Fellner & Helmer in Wien 1899 geplant wurde²⁷⁵ Im gleichen Zeitraum begann Lautenschläger mit der Vorarbeit zu einem der größten Theaterbauprojekte seiner Karriere. Insgesamt arbeitete er von 1898 bis einschließlich 1902 an der Planung für das Mannheimer Nationaltheater²⁷⁶

geworfen, von wo er gedämpft gemeinsam mit den Stimmen der Sänger in das Festspielhaus strömte.

²⁷¹ Vgl.: Mappe München, Hoftheater, I 94, I 91 b, I 35, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁷² Ein auf den November 1897 datierbarer Querschnitt könnte als terminus post quem herangezogen werden, um eine früheste Beschäftigung Lautenschlägers mit dem Projekt zum Ende des Jahres 1897 zu belegen. (Vgl.: Mappe Pforzheim, XIV 51, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁷³ Vgl.: Mappe Pforzheim VI 13, XIV 61 b, XIV 89. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁷⁴ Zu diesem Projekt haben sich Details der Drahtseilführung der Züge, der Rollenkästen, sowie Zeichnungen zum Podium und dem Bühnenboden erhalten. (Vgl.: Mappe Pforzheim 534, VI 11, XIV 49. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.) Ein weiteres Projekt, daß Lautenschläger mit „*Altes Projekt*“ kennzeichnete, gelangte offenbar nicht zur Ausführung. (Vgl.: Mappe Pforzheim XIV 57. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.) Darüber hinaus legte Lautenschläger ein Jahr später ein Projekt für einen teilbaren Vorhang für den Saalbau Pforzheim in der Art eines Wagnervorhangs vor. (Vgl.: Mappe Pforzheim XIV 65. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁷⁵ Zeichnungen für die Unterbühne und Freifahrtverschlüsse in Originalgröße liegen vor. Dazu existiert eine Handzeichnung für einen transportablen Ventilator, die nicht eindeutig dem Projekt zuzuordnen ist. (Vgl.: Mappe Gera, XIV 104, 369, XIV 86, XIV 102 XIV 107, 108, 109, 110, 103. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁷⁶ Auch innerhalb des Nachlasses in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung in Wahn nehmen die fünf Schubert, in denen das umfangreiche Material zu den Arbeiten in Mannheim gesammelt ist, einen prominenten Raum ein. Allein anhand der schieren Masse des erhaltenen Materials erweist sich das Mannheimer Projekt als eines der Bedeutendsten der Laufbahn Lautenschlägers.

1899 erreichten Lautenschläger Pläne zum Heilbronner Saalbautheater²⁷⁷ und eine Menge an Plänen des Architekten Martin Dürfler zum Bau des Stadttheaters in Meran.²⁷⁸

Als gesichert kann hingegen die Beteiligung Lautenschlägers an der Planung zum Neubau des Theaters in Nürnberg im Laufe des Jahres 1900 gelten. Die Pläne des Architekten Seeling waren bereits ein Jahr zuvor fertiggestellt worden und im Frühjahr 1900 zugestellt.²⁷⁹ Ebenfalls im Frühjahr 1900 wandte sich Lautenschläger noch einmal der Stadt Riga zu. In dieser Zeit beschäftigte er sich mit der Planung zu einem Projekt, das unter der Bezeichnung „Zweites Stadttheater Riga“ im Nachlaß Lautenschlägers einsortiert wurde. Damit ist das in dieser Zeit entstandene russische Theater der Stadt gemeint, das zwischen 1900 und 1902 als zweites großes Haus neben dem ersten, dem deutschen Rigaer Stadttheater erbaut wurde.²⁸⁰ Lautenschläger lieferte eine Vielzahl an Detailplänen zur Bühnenmaschinerie, die sich anhand von Signaturen in den Juli 1901 datieren lassen. Lautenschläger wurde, so legen es die von Joust Reinberg erhaltenen Pläne mit der charakteristisch geschwungenen Dachform nahe, sehr früh in die Planung des Hauses einbezogen. Bereits 1899 könnte Lautenschläger einen fein ausgearbeiteten Plan des Hauses mit deutscher und russischer Beschriftung erhalten haben. Inwiefern Lautenschläger auf die letztendliche Dachform einwirkte, kann anhand des erhaltenen Materials nicht entschieden werden. Besondere Beachtung verdient hier die Planung zur Hinterbühne, in der Lautenschläger in unmittelbarer Nähe zur Bühne Stauraum für Versatzstücke, Gerüste und Möbel, sowie zwei Magazine für Soffitten und Prospekte vorsah.²⁸¹ Das Jahr 1901 wurde vor allem durch den Bau des Prinzregententheaters geprägt. Lautenschläger beschäftigte sich darüber hinaus nur noch mit der

²⁷⁷ Vgl.: Mappe Heilbronn, Heidelberg, Herrenchiemsee, XIV 116, 304, XIV 117.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁷⁸ Lautenschläger erhielt Pläne des Kellergeschosses, Grundrisse zum 2. Rang, zum 1. Stock, sowie Längs- und Querschnitte des Hauses.

(Vgl. Mappe Meran, XIV, 43 a, XIV 43 b, XIV 46 a, 46 b, XIV, 42 a, XIII, 8, XIII 12.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

²⁷⁹ Vgl.: Mappe Nürnberg, XIV 92. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁸⁰ Vgl.: Neumann, W.: Riga und Reval, Leipzig 1908, Seite 70.

²⁸¹ Es liegen Zeichnungen zu Kassettenklappen, Gewichtsbügeln und Prospektzangen, hölzernen Kassettengitterträgern, Soffittenkupplungen und den großen Versenkungen vor. Kulissenwagen und Flugwerke wurden genau so wie der Personenfahrstuhl, der das Bühneniveau mit oberen Galerie des Theaters verband, von Lautenschläger geplant. (Vgl.: Mappe Riga 382 XVI/ 32, 360 XVI 41, 362, 363, 364, 256 XVI 35, 355 XVI 36, 354 XVI / 19, 661 x 19 a, 660 X 11, 683, XVI 11, XVI / 12. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

Bühneneinrichtung für die Hochschule für Musik in Charlottenburg.²⁸² Das Prinzregententheater erscheint mit seinem umfangreichen Material als eine der sorgfältigsten Planungen, die aus dem Atelier Lautenschlägers hervorgingen. In der Tat wurde das Prinzregententheater sehr bald als die Krönung des Schaffens Lautenschlägers bezeichnet. Es war aber auch der Abschluß seiner Tätigkeit als Königlich Bayrischer Maschinist der Münchner Bühnen. Am 01. Juni des Jahres 1902 trat er von seinem Amt zurück.²⁸³ Als Grund wurde der angeschlagene Gesundheitszustand Lautenschlägers genannt.²⁸⁴ Welche gesundheitlichen Probleme ihn belastet haben könnten, ist nicht überliefert. Die letzten Jahre im Königlichen Dienst lassen auch keinen Rückschluß auf eine erlahmende Energie des Maschinisten zu. Das stünde im Einklang mit der Meldung des »Neuen Theater Almanachs«, der ein Jahr zuvor noch mitgeteilt hatte, daß Lautenschläger sich vollster Rüstigkeit erfreue und „*die Anwartschaft auf noch viele Jahre ehrenreichen Wirkens*“²⁸⁵ in Aussicht habe. Angesichts solcher Meldungen dürfte Lautenschlägers Rücktritt überraschend gewesen sein. Der Prinzregent ernannte den verdienten Theatermaschinisten umgehend zum Ehrenmitglied der Hofbühne. Allerdings zog sich Lautenschläger, für den der Beruf des Theatermaschinisten sicher auch eine Berufung war, nicht völlig von der Bühne zurück. Zu besonderen Anlässen stellte Lautenschläger seine Fähigkeiten auch weiterhin in den Dienst der Hofbühnen.²⁸⁶

Lautenschlägers Rücktritt bedeute auch nicht das Ende für sein Atelier, das er unter der Bezeichnung: „*Bühnentechnisches Bureau C. Lautenschläger, Kgl. b. Maschineriedirektor, a. D.*“ weiterführte. Praktisch denkend wie er war, nutzte Lautenschläger auch sein Briefpapier weiter und fügte das a. D. einfach handschriftlich hinzu. Dies mag auch ein weiterer Hinweis darauf sein, daß Lautenschläger seinen Rücktritt nicht von langer Hand plante, sondern selbst durch eine Verschlechterung seiner Gesundheit überrascht wurde.²⁸⁷

²⁸² Detaillierte Pläne zur Hochschule für Musik in Charlottenburg mit detaillierten Grundrissen aber auch Längen- und Querschnitten liegen zusammen mit einer Legende vor, die die Zeichnungen erläutert. Mit ziemlicher Sicherheit beschäftigte Lautenschläger sich noch eigens mit der Dachkonstruktion des Theaters und der Anordnung des Schnürbodens, zu der er auch mehrere Pläne vom Königl. Baurat in Charlottenburg erhielt. (Vgl.: *Mappe Berlin Schillertheater, Hochschule*, XIV 133, XIV 136, XIV 133, XIV 134. *Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger*.)

²⁸³ Vgl.: B & W 02, Seite 843.

²⁸⁴ Vgl.: Kranich I, Seite 23.

²⁸⁵ *Alman.* 1907, Seite 126.

²⁸⁶ Vgl.: B & W 02, Seite 843.

²⁸⁷ Vgl.: Lautenschläger an den Vorstand des Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik, München, den 7. November 1904.

Lautenschläger, der nun von den Geschäften der Hoftheater entlastet war, konnte sich intensiver den Belangen seines Ateliers widmen, als zuvor. Er nutzte die Zeit, um sich dem Ausbau seiner Erfindungen zu widmen²⁸⁸ und sich auch weiterhin in den Dienst heimischer und internationaler Theater zu stellen.

Dem ersten Auftrag, den Lautenschläger nach seinem Rücktritt annahm, fühlte er sich sicherlich besonders verbunden. Es handelte sich um die Einrichtung eines Interimstheaters für die Stadt Stuttgart. Die Hofbühne, an der Lautenschläger sechzehn Jahre lang gewirkt hatte, war am Neujahrstag des Jahres 1902 vollkommen niedergebrannt. Schon zur Jahreswende lieferte er Zeichnungen zu Portal- und Wagnervorhängen für das Provisorium.²⁸⁹ Einen kleineren Auftrag erhielt Lautenschläger aus Göttingen. Wie auch schon vor seinem Rücktritt erhielt Lautenschläger Pläne des 1890 eröffneten Deutschen Theaters.²⁹⁰ In diesem Zeitraum übernahm Lautenschläger wohl auch beratende Tätigkeiten für das Göttinger Theater, wie es auch zur Zeit vor seinem Rücktritt üblich gewesen war.

Innovationen und Erfindungen

Besondere Beachtung erhielt Lautenschläger in München vor allem durch seine Innovationen. Nach der Elektrifizierung des Residenztheaters erregte Lautenschläger 1889 durch seine Beteiligung an der Einrichtung der als Münchner Shakespearebühne bezeichneten Bühnenform in Fachkreisen Aufmerksamkeit.²⁹¹

Bereits im Jahre 1894 veröffentlichte Lautenschläger erste Pläne zu einer neuartigen Drehbühne. Die Entwicklung dieses Projektes²⁹² nahm Lautenschläger offensichtlich stark in Beschlag; andere Arbeiten treten in diesem Zeitraum deutlich in den Hintergrund.²⁹³

Als Lautenschläger 1896 die Drehbühne schließlich der Öffentlichkeit vorstellte, wurde sie als „*die vielleicht bedeutendste Tat seines Lebens*“²⁹⁴ bezeichnet. Die auf Initiative des Intendanten Ernst von Possart aufgeführten Mozartopern »Don

²⁸⁸ undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt, Inventar-Nr.: / 4073/8

²⁸⁹ Vgl.: Wahn, Stuttgart IV 194 a, Blatt IV 194 b und Blatt IV b 194 b 2

²⁹⁰ Pläne erhielt Lautenschläger zu diesem Projekt vom Parterre, den Kellergeschossen, sowie zu einem Anbau eines Lagerhauses. Auch Längen- und Bühnenquerschnitte lagen Lautenschläger vor. (Vgl.: Mappe Gera, III 2. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

²⁹¹ Vgl.: GDBA 1889, Beilage 9. Juni 1889.

²⁹² Vgl.: Schöne, Seite 182.

²⁹³ Vgl.: Mappe München, Hoftheater (54), 554 und Mappe München, Hoftheater (55), II 214. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

²⁹⁴ Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt Inventar-Nr.: / 4073 / 8

Giovanni« und »Cosi fan tutte« markieren die erste Verwendung einer Drehscheibe in der europäischen Neuzeit und ermöglichten es, die Werke Mozarts mit ihren häufigen Szenenwechseln ohne lange Unterbrechungen durch Umbauten auf die Bühne zu bringen. Damit waren sie entscheidend an der Münchner Mozart-Renaissance der 1890er Jahre beteiligt. Daß sich Lautenschläger der Bedeutung der Drehbühne vollkommen bewußt war, zeigt vor allem seine eigene Publikation „Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater“, die er noch im Jahre 1896 herausgab.²⁹⁵

Lautenschläger erregte mit der Drehbühne ungeheures Aufsehen.²⁹⁶

Dementsprechend arbeitete Lautenschläger gleich im Anschluß an der Weiterentwicklung seines Prinzips und stellte noch im selben Jahr ein Projekt vor, das den Einbau einer Drehbühne am Münchner Nationaltheater vorsah.²⁹⁷

Hier versuchte Lautenschläger eine Bühne zu verwirklichen, deren erste und zweite Unterbühne sich mitsamt aller Versenkungen voll mitdrehen sollte.

Allerdings kam dieses Projekt genau so wenig zur Ausführung wie eine 1906 zum Patent angemeldete drehbare Doppelbühne mit feuersicherer und schalldichter Wand in der Mitte der Scheibe.²⁹⁸

Auch für andere Projekte, als deren Erfinder Lautenschläger sich sah, meldete Lautenschläger Patente an.²⁹⁹ Sein Anspruch als Erfinder, der sich deutlich während seiner Münchner Karriere herausbildet, wird auch durch die Bühneneinrichtungen dokumentiert, die er unter dem Namen »System Lautenschläger« ausführte.³⁰⁰

²⁹⁵ Vgl.: Schöne, Seite 182.

²⁹⁶ Vgl.: Schöne, Seite 184.

²⁹⁷ Vgl.: Kranich I, Seite 290.; und Hürlimann, M. (Hrsg.): Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich 1966, S. 120

²⁹⁸ Vgl.: Schöne, Seite 184 – 185.

²⁹⁹ Vgl.: Patentschrift Nr. 25808 Klasse 4: Beleuchtungsgegenstände. Eingereicht beim kaiserlichen Patentamt und als „Apparat zur farbigen Glühlichtbeleuchtung für Bühnen“ patentiert im Deutschen Reiche vom 24. Juni 1883 ab; Patentschrift Nr. 84661 Klasse 21: Elektrische Apparate. Eingereicht beim Kaiserlichen Patentamt und als „Zentralschalter für elektrisch-maschinell betriebene Theaterbühnen“ patentiert im Deutschen Reiche vom 26. April 1895 ab.

³⁰⁰ Der Begriff System Lautenschläger ist hier nicht zu verwechseln mit dem Beleuchtungssystem gleichen Namens, das Lautenschläger in den Achtzigerjahren vorschlug. Vgl.: Mappe München, Deutsches Theater, Privattheater, Colosseum Odeon, Glaspalast, 550. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Studien und Reisen

Anders als in Stuttgart blieb Lautenschläger in München genug Zeit für persönliche Studien³⁰¹ und Reisen, die er durchaus auch im Interesse des eigenen Ateliers durchführen konnte. Als ein Höhepunkt seiner Karriere kann sicher die Einrichtung des »Ballet Divertissements, in two Tableaux' Katrina«, die er 1893 in London besorgen konnte, bezeichnet werden. Die Produktion des »Katzenballetts« für das Empire Theatre der britischen Hauptstadt ist die am vollständigsten und besten dokumentierte Produktion Lautenschlägers und zählt sicher zu den prestigeträchtigsten Inszenierungen, an denen Lautenschläger in seiner Karriere beteiligt war.³⁰²

Nach Austritt aus dem Dienst in München reiste Lautenschläger trotz sich verschlechternder Gesundheit in den Jahren 1903 und 1904 mehrfach in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo er sich hauptsächlich der Realisierung der Opern Wagners am Metropolitan Opera House in New York widmete.³⁰³ Lautenschläger äußerte sich durchaus anerkennend über seine Reisen in die USA und nutzte auch hier die Gelegenheit, sich nach Neuerungen und Anregungen für seine eigene Arbeit umzusehen.

Der Anstoß für die Amerikareise hatte Lautenschlägers Entwicklung der Drehbühne gegeben. Der Theaterdirektor des Irving-Place-Theaters in New York interessierte sich für die Drehbühne und lud Lautenschläger nach New York ein, um die Bühne der Metropolitan Opera umzubauen, damit die Einrichtung von Wagner-Opern in New York realisiert werden könne. Lautenschläger besichtigte während seines Aufenthaltes unterschiedliche Theater. Er besuchte das New-York-Theater, um das Ausstattungstück »Ben-Hur« anzusehen. Sein Interesse richtete sich auf das Logenhaus des Theaters, das, anders als es bei den europäischen Theatern der Zeit der Fall war, ein Parkett fast auf Straßenniveau hatte. Lautenschläger stellte fest, daß dieses Theater bedeutende Ähnlichkeit mit den Theaterbauten der Antike oder dem Bayreuther Festspielhaus aufwies und merkte an:

³⁰¹ Vgl.: Mappe Hannover Blatt VIII 48, III 182, III 183, II 184. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger; Mappe Zürich, Blatt IV 220, IV 220 d. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

³⁰² Der Nachlaß Lautenschlägers bewahrt nicht nur eine große Menge an Material zu Bühnebildern und technischen Einrichtungen des Katzenballetts auf. Ein eigens zu den Aufführungen angelegtes Heft gibt genauen Aufschluß über die Planung der Produktion und liefert wichtige Hinweise zum Entstehungsprozeß und der Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Ateliers und Unternehmen.

³⁰³ Vgl.: Undatierter Artikel, Stadtarchiv Darmstadt, Inventar- Nr.: /40 73 / 8

Da beim Amerikaner im allgemeinen das Praktische eine weit grössere Rolle spielt als das Aesthetische, hat man, um den oberen Raum auszunützen, gleich 3 amphitheatralische Sitzreihen so übereinander angeordnet, dass die zweite Sitzreihe bis zur Mitte des Auditoriums über das Parkett vorspringt und die dritte Reihe nur einige Meter hinter die zweite zu liegen kam. Das gegen das Publikum abgeschrägte Proszenium wurde noch ausserdem für je sechs Logen ausgenützt. Wer nun allerdings das Missgeschick hat, unter dem Amphitheater sitzen zu müssen, wo allerdings die billigen 2 1/2 Dollarplätze sind, der ist nicht zu beneiden.³⁰⁴

Lautenschläger besuchte auch das Majestic-Theater, um der Aufführung des „mit Knalleffekten ausgestattete »Babies in Doyland«, eine Art Puppenfee mit Gesang“³⁰⁵ beizuwohnen. Er besichtigte auch das auf dem Broadway gelegene Casinotheater in orientalischem Stil, in dem als Neuheit Tänzerinnen in phosphoreszierenden Gewändern auftraten. Lautenschläger befand, daß dies für den Fachmann zwar interessant, aber für das Publikum nicht effektiv genug sei. Am Broadway-Theater sah Lautenschläger sich »Dante« von Henry Irwings an – in einer Ausstattung, die nach seinem Geschmack stilvoll genannt werden mußte und dazu mit technisch hervorragenden Beleuchtungseffekten ausgestattet war. Weiter schreibt Lautenschläger über seine Erfahrungen:

Im Belasko-Theater, einem der berühmtesten Schauspielhäuser, wurde ein japanisches Drama gegeben (der Name ist mir entfallen), wie es glänzender in der Ausstattung an keinem europäischen Theater zu finden ist. Das neue American-Theater, ein mächtiger Bau, brachte gerade nichts Hervorragendes in Ausstattung und auch das »Gardentheater« in Madissons Square Garden, wo Odysseus aufgeführt wurde, konnte mich nicht befriedigen. Das Knickerpocker-Theater, als Feerietheater bekannt, brachte Ritter Blaubart in massiger Ausstattung.³⁰⁶

Lautenschläger beschrieb auch eine Bühneneinrichtung, zu der er sich eine Zeichnung nach München mitnahm: (Abb. 3)

Ein sehr interessantes Unikum von einer alten Bühne fand ich in dem kleinen Madissons Squarre-Theater. Die ganze Bühne ist wie ein grosser Warenaufzug konstruiert, der so breit ist, als die Proszeniumsöffnung, so tief, als die ganze Bühne und so hoch wie 2 Bühnenbilder. Der in der Unterbühne versenkte Teil ist meist für die Aufstellung von geschlossenen Zimmern und Sälen bestimmt. Der obere für beides und für Landschaft. Zieht man nun die Bühne, die an mächtigen Gewichten hängt, um eine Bilderhöhe auf, so erscheint, wenn die obere Dekoration verschwunden, an deren Platz die Zimmerdekoration, die vorher in der Unterbühne verborgen gestanden. Der zweite Bühnenboden bildet dann den Plafond des Zimmers. Die obere Dekoration kann nun abgeräumt und eine neue von oben aufgestellt werden, die dann beim Ablassen an Stelle der darunter stehenden tritt und so fort.³⁰⁷

³⁰⁴ Laut. 1905, Seite 147-148.

³⁰⁵ Laut. 1905, Seite 148.

³⁰⁶ Laut. 1905, Seite 148.

³⁰⁷ Laut. 1905, Seite 148.

Lautenschläger nutzte seinen Aufenthalt in New York für den Besuch von verschiedensten Theatern und nahm mit großem Interesse die Einrichtung der jüdischen und chinesischen Theater der Stadt zur Kenntnis.³⁰⁸

Eingehend widmete sich Lautenschläger dem Studium der Bühne der Metropolitan Opera, für die er die Inszenierung von Wagneropern planen sollte. Lautenschläger erkannte zwar die enorme Größe des Hauses an, verglich den Zuschauerraum mit seinen Logen jedoch mit dem Nationaltheater in München. Die Bühne der Metropolitan Opera erschien ihm ähnlich groß wie die des Prinzregententheaters, allerdings ohne über eine Hinterbühne zu verfügen. Als größeres Problem sah Lautenschläger die technische Einrichtung der Metropolitan Opera.

*Die Bühneneinrichtung war, wie sie fast an allen amerikanischen Bühnen noch ist, die gleiche wie wir sie vor 100 Jahren hatten. Keinerlei mechanische Aufzugsvorrichtungen, in der Obermaschinerie nur Handzüge, in der Unterbühne, die 9 Meter tief ist, keine Versenkungen, keine Kassettenklappen, rein nichts als ein fester Boden, auf dem nur rückwärts durch einige verschiebbare Bockständer ein Boden in verschiedenen Höhen hergestellt werden konnte. Mit diesen primitiven Einrichtungen, das sah Mr. Conried ein, konnten keine anständigen Wagnervorstellungen gegeben werden. Auf meinen Wunsch bewilligte er bedeutende Mittel und in einem halben Jahr war nicht allein die Bühne mit allen maschinellen Neuheiten versehen, auch die veraltete elektrische Beleuchtungsanlage war durch eine neuartige ersetzt und somit hatte das Metropolitan-Opernhaus in New York (das erste Theater Amerikas), ein deutsches Bühnensystem, welches ermöglichte Richard Wagners Werke würdig und mit Erfolg einzurichten. Es ist damit ein Fortschritt angebahnt, der im Lande der Dollars auch die Bühnenkunst der Szene zu höheren Ehren bringen wird.*³⁰⁹

Mit „deutsches System“ bezeichnete Lautenschläger hier die Einrichtung der Metropolitan Oper nach seinem »System Lautenschläger«.³¹⁰ Die enge Kooperation Lautenschlägers mit Conried und den Architekten Stein, Cohen & Roth, die ihr Büro in der 5th Avenue Nr. 92 betrieben, ist durch den Nachlaß bestens belegt.³¹¹ Auch für die Planung in New York verfuhr Lautenschläger, wie er es in Europa getan hatte. Er bereitete seine Planungen durch das Studium alter Zeichnungen und Risse vor und widmete der Dachkonstruktion der Metropolitan Opera besondere Aufmerksamkeit.³¹²

³⁰⁸ Laut. 1905, Seite 148.

³⁰⁹ Laut. 1905, Seite 148-149

³¹⁰ Vgl.: Mappe New York (65), XIV 226, XIV 228. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹¹ Vgl.: Mappe New York (64). Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹² Vgl.: Mappe New York (65), XIV 211, XVII XIV 265. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

Lautenschläger arbeitete anders als in Europa eng mit lokalen Ingenieuren und Zulieferern zusammen.³¹³ Allerdings griff Lautenschläger auch auf die Dienste seiner altgedienten deutschen Unternehmen zurück. Spezielle Anfertigungen plante Lautenschläger auch für New York in Zusammenarbeit mit der Augsburger Bronzwarenfabrik L.A. Riedinger. Aber auch den Grossteil der Maschinerie vertraute Lautenschläger in der Ausführung den Augsburger Spezialisten an.³¹⁴ Besonders schöne Beispiele finden sich im Nachlaß für die Effektapparate, die Lautenschläger für New York vorschlug. Eine Regen-Wind-Maschine für akustische Effekte³¹⁵ gehörte ebenso zu Lautenschlägers Planung wie ein Dampfauströmungskasten zur wirkungsvollen Einrichtung der Rheingold-Unterwasserwelten oder des Weltenbrandes in der »Götterdämmerung«.³¹⁶ Daß der Umbau der Bühne nach dem »System Lautenschläger« vor allem der Aufführung der Bühnenwerke Wagners dienen sollte, reflektiert sich auch darin, daß die meisten von Lautenschläger geplanten Effekte direkte Bezüge zu dessen Opern haben. Die Wandeldekoration, die Lautenschläger für den »Parsifal« vorsah,³¹⁷ ist ein besonders eindrückliches Beispiel für die Sorgfalt, mit der Lautenschläger an den Wagnerinszenierungen in New York arbeitete. Neben Wagners »Parsifal« und der Einrichtung des »Ring des Nibelungen«, stattete Lautenschläger auch die Opern »Tannhäuser« und »Lohengrin« für New York aus.³¹⁸

Nur eine einzige Arbeit Lautenschlägers für das Werk eines anderen Komponisten ist für New York nachweisbar: Für den »Faust«, höchstwahrscheinlich die Oper Charles Gounods, lieferte Lautenschläger Bühnengestelle.³¹⁹ Es ist nicht ganz ersichtlich, ob Lautenschläger auch Chicago besuchte, obwohl er für das

³¹³ Vgl.: Mappe New York (65), XIV, 231. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹⁴ Vgl.: Mappe New York (64), Blatt XVII XIV, XVII XIV 232, XVII XIV 233, XVII XIV 237 (doppelt), Blatt XVII XIV 247 a, XII 105, XVII XIV 264, XIV 263, 263 a. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹⁵ Vgl.: Mappe New York (64), XVII XIV 261. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹⁶ Vgl.: Mappe New York (64), XVII XIV 242 a, XIV 244, 245, XIV 248, XIV 248 a, XIV 246. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹⁷ Vgl.: Mappe New York (64), XVII XIV 239 (doppelt), 484. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹⁸ Vgl.: Mappe New York (66), XIV 200, XIV 199, 220, XIV 196, XIV 229, XIV 224, XIV 223, XIV 225, XIV 216, XIV 217, XIV 218, XIV 238. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³¹⁹ Vgl.: Mappe New York (64). Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

Charles Gounod war neben Giuseppe Verdi und Richard Wagner der Komponist, der die Opernszene des späten 19. Jahrhunderts beherrschte.

Auditorium Opernhaus Chicago kleinere Effekte und Maschinerteile für Wagners »Die Walküre«³²⁰ und »Das Rheingold« lieferte.³²¹ Auch für Chicago erarbeitete Lautenschläger die Planung zu einem Flugwerk für den »Faust«, der auch leicht für den Mondsichelflug der »Zauberflöte« nutzbar sein sollte, wie Lautenschläger unterstrich.³²² Dazu kamen noch Effektbeleuchtungsapparate wie eine Mondscheibe von veränderlicher Größe,³²³ sowie ein Feerie-Gestell zu den »Feen«, womit vielleicht Wagners Oper oder aber ein Ballett gemeint sein kann.³²⁴

Musealisierung

Während seiner Aufenthalte in den USA nahm Lautenschläger nur wenige weitere Aufträge entgegen. Offenbar lieferte er die Zeichnung für einen Wagnervorhang nach Pest³²⁵ und kleinere Planungen für das Lessing-Theater in Berlin.³²⁶ Dafür verrät der Nachlaß, daß Lautenschläger wohl im Sommer 1903 damit begann, eine Vielzahl seiner Planungen und Zeichnungen kopieren zu lassen. Zahlreiche Vervielfältigungen seiner Zeichnungen und Entwürfe im Nachlaß wurden sorgfältig aufgezeichnet und tragen den Hinweis: „*Cop. Juni 1903*“.

Möglicherweise schon vor seiner Amerikareise, die wohl zum Ende des Jahres 1903 anzusetzen ist,³²⁷ begann Lautenschläger damit, das Material, das er in seinem Atelier aufbewahrte, zu archivieren und in eine Ordnung zu bringen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß aus dieser Zeit auch die Ordnung des Nachlasses in ca. 100 Schubert stammt, zusammen mit der Beschriftung der Planzeichnungen und Pläne, die hauptsächlich mit blauem Buntstift, in wenigen Fällen auch in rot ausgeführt wurde. Lautenschläger dachte zu diesem Zeitpunkt offenbar bereits darüber nach, seinen Nachlaß in eine nutzbare Ordnung zu bringen. Daß er sich der Bedeutung seiner Arbeit bewußt war, hatte Lautenschläger schon durch die

³²⁰ Vgl.: Mappe Chicago Blatt XIV 273, 6. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³²¹ Vgl.: Mappe Chicago, 4. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³²² Vgl.: Mappe Chicago 1. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³²³ Vgl.: Mappe Chicago. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³²⁴ Vgl.: Mappe Chicago 2. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³²⁵ Vgl.: Mappe Ungarn Budapest Jassy, VIII 51. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³²⁶ Vgl.: Mappe Berlin Lessingtheater (9), III 66, III 68, III 69. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³²⁷ Vgl.: „Parsifal’ a Triumph“, in New York Times, 23. New York, Dezember 1903.

Veröffentlichung eines Bildbandes zur Drehbühne bewiesen. Nun dachte er aber daran, die Zeugnisse seiner Karriere zu sichern und zu sammeln.

Es existiert kein direkter Hinweis darauf, daß Lautenschlägers Archivierung in irgendeinem Zusammenhang mit dem Deutschen Museum für Meisterwerke der Technik und Wissenschaft stünde. Der früheste Kontakt zwischen Lautenschläger und dem Vorstand des Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik kann erst auf den Oktober des Jahres 1904, also mehr als ein Jahr nach dem vermuteten Beginn der Ordnung, datiert werden. Da davon auszugehen ist, daß die Kopien nicht gerade am Anfang eines Durchsichts- und Ordnungsprozesses entstanden, kann der Abstand zwischen dem Beginn der Durchsicht und dem Kontakt mit dem Deutschen Museum noch größer angenommen werden. Dennoch ist sehr wahrscheinlich, daß Lautenschläger zu diesem Zeitpunkt bereits in mündlichen Verhandlungen mit dem Vorstand des Deutschen Museums stand. Immerhin finden sich interessante chronologische Parallelen zwischen der Geschichte der Museumsgründung und Lautenschlägers Nachlaß: die Gründung des Deutschen Museums, die – ohne daß Informationen darüber an die Öffentlichkeit gelangt wären – erfolgte, fiel auf den 28. Juni 1903³²⁸, also den Zeitpunkt, zu dem Lautenschläger nachweisliche Kopien seiner Arbeiten erstellte. Bereits im Mai 1903 war von den Vorstandsmitgliedern Walther von Dyck, Carl von Linde und Oskar von Miller ein Wissenschaftlicher Ausschuß gebildet worden.³²⁹ Noch im selben Jahr brachte das Museum erste Vorschlaglisten in Umlauf.³³⁰ Es ist also gut denkbar, daß Lautenschläger, der von Miller spätestens seit der Frankfurter Elektrotechnischen Ausstellung von 1891 persönlich kannte, bereits im Vorfeld Informationen über das Projekt erhalten hatte und dadurch dazu angeregt wurde, seine Materialien zu ordnen und mit dem Ziel einer späteren Schenkung an das Museum durchzusehen.

Das offizielle Schreiben von Millers bezüglich der Aufnahme der Zusammenarbeit mit Lautenschläger war dementsprechend womöglich nur noch

³²⁸ Vgl.: Füssl, W.: „Konstruktion technischer Kultur: Sammlungspolitik des Deutschen Museums in den Aufbaujahren 1903-1909“ in: Hashagen, U., Blumtritt, O., Trischler, H. (Hrsg.): Deutsches Museum – Abhandlungen und Berichte, Neue Folge, Band 19, München, 2003, Seite 33

³²⁹ Vgl.: Füssl, W.: „Konstruktion technischer Kultur: Sammlungspolitik des Deutschen Museums in den Aufbaujahren 1903-1909“ in: Hashagen, U., Blumtritt, O., Trischler, H. (Hrsg.): Deutsches Museum – Abhandlungen und Berichte, Neue Folge, Band 19, München, 2003, Seite 39

³³⁰ Vgl.: Füssl, W.: „Konstruktion technischer Kultur: Sammlungspolitik des Deutschen Museums in den Aufbaujahren 1903-1909“ in: Hashagen, U., Blumtritt, O., Trischler, H. (Hrsg.): Deutsches Museum – Abhandlungen und Berichte, Neue Folge, Band 19, München, 2003., Seite 40

eine Formalität.³³¹ Lautenschläger sollte das Ressort Theaterwesen übernehmen. Im November hatte sich Lautenschläger dazu bereiterklärt, die bereits dem Museum überlassenen Theatermodelle und Apparate mit Artefakten aus seinem Privatbesitz zu ergänzen. Die von ihm erwähnte Liste³³² ging, nachdem einige Objekte wieder ausgesondert worden waren³³³ mit 1065 Plänen in den Besitz des Deutschen Museums über. Allerdings geschah dies erst nach dem Tode Lautenschlägers auf Veranlassung seiner Witwe. Nur die Pläne 939 bis 942 hatte Lautenschläger noch persönlich übergeben können.³³⁴

Letzte Arbeiten

1905 ließ sich Lautenschläger noch Entwurfszeichnungen zum Neubau des Schillertheaters zu Charlottenburg zukommen – ein Projekt des Architekten Littmann, mit dem Lautenschläger fünf Jahre zuvor das Prinzregententheater realisiert hatte.³³⁵ Auch das Stadttheater in Metz trat 1905 mit dem Wunsch an Lautenschläger heran, eine Neugestaltung der Bühne vorzunehmen.³³⁶ Das letzte große Projekt, das Lautenschläger zum Abschluß brachte, war wohl das Stadttheater Hamburg, dessen Datierung in den März des Jahres 1905 fällt.³³⁷ Weitere Zeugnisse fehlen. Möglicherweise waren die letzten Monate im Leben Lautenschlägers von schwerer Krankheit gezeichnet. Gesundheitliche Probleme hatten sich ja bereits im Jahr 1902 gezeigt, offensichtlich verschlechterte sich der Gesundheitszustand Lautenschlägers zum Ende seines Lebens hin zunehmend. Nach langem Leiden, so stimmen die Quellen überein,³³⁸ starb Lautenschläger hochgeehrt und im Besitz einer Vielzahl nationaler und internationaler Ehrungen

³³¹ Vgl.: Oskar von Miller an Carl Lautenschläger, München, den 10. Oktober 1904. Deutsches Museum München, Archiv, VA 0019 /6.

³³² Vgl.: Carl Lautenschläger an den Vorstand des Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik, München, den 7. November 1904. Deutsches Museum, Archiv, Zugangs-Nr. 40-1932-85.

³³³ Vgl.: Bühnen-Einrichtungen Lautenschläger, Kgl. Maschinen Direktor München. Deutsches Museum, Archiv, Zugangs-Nr. 40-1932-85.

³³⁴ Vgl.: Bühnen-Einrichtungen Lautenschläger, Kgl. Maschinen Direktor München. Deutsches Museum, Archiv, Zugangs-Nr. 40-1932-85.

³³⁵ Vgl.: Mappe Berlin Schillertheater, Hochschule, Blatt DB 41. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³³⁶ Vgl.: Mappe Straßburg (92) XVI 55, XVI 57, XVI 56, XVI 58. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³³⁷ Vgl.: Wahn, Mappe Hamburg, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.

³³⁸ Vgl.: Kranich I, Seite 23.

und Orden³³⁹ in München am 30. Juni 1906³⁴⁰ und wurde auf dem Kirchhof in Schwabing beigesetzt.³⁴¹

Das Begräbnis gestaltete sich zu einer großen Kundgebung der Trauer. Der Bahre folgten sein Sohn und vollzählig die Loge³⁴², der Lautenschläger angehörte; ferner die Schlaraffia Monachia, die Privatsekretäre des Prinzregenten, Intendant Speidel u.a.m. Aufsehen rief es hervor, daß kein Spielleiter, kein Schauspieler oder Sänger der Hoftheaterbühnen der Bahre eines Mannes folgte, der 25 Jahre lang der Hofbühne angehört hatte und dessen Genie die Kunstwelt aller Länder die höchste Bewunderung zollte.³⁴³

Sicherlich ist die Aussage Kranichs zutreffend, daß Lautenschlägers Krankheit und Tod den Bühnentechniker mitten aus seinen Plänen rissen. Die Bestrebungen Lautenschlägers, sein eigenes Schaffen im Rahmen einer musealen Präsentation der Öffentlichkeit nahe zu bringen, entspricht sicher dem Charakter und Selbstwertgefühl des Maschinisten. Kranich weist auch darauf hin, daß Lautenschläger von dem Wunsch beseelt war, seinen „*bühnentechnischen Gedanken, Erfahrungen und Leistungen die lange geplante literarische Form*“³⁴⁴ zu geben. Oppenheim wird noch präziser und stellt fest, daß Lautenschläger den Sommer 1907 zur Ausarbeitung seiner Erinnerungen nutzen wollte und durch seinen Tod daran gehindert wurde.³⁴⁵ Eindeutig widersprechen diese Aussagen und die Quellen der Behauptung, Lautenschläger habe ein „*berühmtes Buch über die neue Theatertechnik*“³⁴⁶ verfaßt. Weder wurde ein solches Buch je verlegt, noch sind Manuskripte dazu erhalten.

Erst Kranich konnte den Nachlaß Lautenschlägers dazu nutzen, ein zweibändiges Werk über die Theatertechnik seiner Zeit zu verfassen. Mit diesem setzte Kranich

³³⁹ Unter den Orden, die Lautenschläger erhielt, ist vor allem das Ritterkreuz des Michaelsordens hervorzuheben, das Lautenschläger im Jahre 1901 bei Überspringung einer ganzen Klasse verliehen wurde, was als ausgesprochene Ausnahme bezeichnet werden muß, die nur einmal zuvor vorgekommen war. (Vgl.: Freiherr von Crailsheim an den Königl. Oberhofmeister Graf zu Castell-Castell, betr. Ordensverleihung, München, den 28 Februar 1901. Ordensakten Nr. 5003, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München.)

³⁴⁰ Vgl.: undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt, Inventar-Nr.: / 4073/8

³⁴¹ Vgl.: Oppenheim, A.: „Ein deutscher Bühnentechniker“, erschienen in B & W 1906, Seite 998.

³⁴² Die Loge, der Lautenschläger angehörte, soviel kann festgestellt werden, wird nicht die Münchner »Loge zur Kette« gewesen sein, die ihren Sitz in der Schwanthalerstr. Nr. 60 hatte. Da das Archiv der Loge, wie die meisten anderen der Zeit von den Nationalsozialisten enteignet wurde, ist eine genau Zuordnung Lautenschlägers zu einer Loge Münchens oder der Umgebung aufgrund fehlender Archive schwierig. Somit sind die Pläne, aus der Loge Schwanthalerstraße, die im Atelier Lautenschlägers enthalten sind, wohl eher aufgrund ihrer technischen Bedeutung in seinen Besitz gekommen. Die gußeisernen Säulen des Logenhauses, die innen hohl waren und der Ventilation der Räume dienen sollte, dürften Lautenschlägers Interesse gefunden haben. (Vgl.: Mappe München, Deutsches Theater, Privattheater, Colosseum Odeon, Glaspalast, XV 6. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

³⁴³ GDBA 1906.

³⁴⁴ Vgl.: Kranich I, Seite 23.

³⁴⁵ Vgl.: Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

³⁴⁶ undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt, Inventar-Nr. : / 4073/8

seinem berühmten Kollegen für lange Zeit das einzige literarische Denkmal.
Vielleicht regte dies Lautenschlägers Sohn Erwin dazu an, Kranich, den er
möglicherweise aus Hannover kannte, den Nachlaß seines Vaters zu überlassen.

III. Arbeit und Projekte

1. Die Rolle Lautenschlägers bei der Theaterelektrifizierung

Welche Umwälzung hat überhaupt die elektrische Beleuchtung in dem ganzen Theaterwesen hervorgerufen! Ich habe ein wenig dabei mitgeholfen. Aus Paris, von der elektrischen Ausstellung im Jahre 1881 – der König hatte mich hingeschickt – brachte ich die Idee, die Glühlampen zur Bühnenbeleuchtung zu verwenden mit, obgleich ich natürlich von allen Seiten Widersprüche fand in München – auch von der Feuerpolizei. Man hielt die Einführung der Glühlampen zur Bühnenbeleuchtung, als man gar keine Gründe mehr kannte, in Wahrheit spielten die Kosten eine große Rolle – für im höchsten Grade feuergefährlich. Der König beharrte darauf, und so habe ich durch die Macht des Königs es durchgesetzt, daß diese Pläne im Münchener Residenztheater verwirklicht wurden: wir hatten das erste elektrisch beleuchtete Theater in Deutschland.³⁴⁷

Es gibt chronologische Gründe für die bevorzugte Behandlung der Arbeit Lautenschlägers an der Elektrifizierung der Bühne, da sie innerhalb der Innovationen, die Lautenschläger während seiner Dienstzeit in München durchführte, tatsächlich an erster Stelle stehen. Der Blick auf Lautenschlägers Rolle bei der Elektrifizierung von Theatern in Deutschland und Europa ist aber auch insofern sinnvoll, als daß nachfolgende Entwicklungen Lautenschlägers die Nutzung der Elektrizität voraussetzen und auf dieser aufbauen.

In seiner Studie über das Thema ‚Licht im Theater‘ hat Carl-Friedrich Baumann detailliert nachvollzogen, wie die Elektrifizierung der Theater in der westlichen Welt vor sich ging. Baumann hat überzeugend dargelegt, daß Lautenschläger, auch wenn dieser davon ausging³⁴⁸, nicht der erste war, der sich um eine Elektrifizierung von Theatern bemühte – weder in Europa noch in Deutschland. Lautenschläger gewann das ‚Wettrennen um die Elektrifizierung‘ nicht, wirkte allerdings an der Spitze einer internationalen Bewegung, die unabhängig voneinander darum bemüht war, die Vorteile des elektrischen Lichtes und dessen Anwendbarkeit zunächst zu beweisen und dann unmittelbar durch den Einbau in Theatern praktisch zu nutzen. Die ersten Versuche zur elektrischen Beleuchtung von Theatern wurden noch vor dem traumatischen Ereignis des Wiener Ringtheaterbrandes 1881 gemacht. Der Aspekt der Feuersicherheit spielte jedoch von vorneherein eine prominente Rolle bei den Anstrengungen zur Elektrifizierung, war zunächst sogar eines der Hauptargumente für die neue

³⁴⁷ Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

³⁴⁸ Vgl.: Laut. 1905, Seite 141

Technik. Dementsprechend erhielten die Bemühungen um eine Elektrifizierung nach dem tragischen Ereignis von Wien zusätzlichen Aufwind, und die Anstrengungen für eine schnelle Durchsetzung der neuen Technik wurden vervielfacht.

Vorläufer

Erste europäischen Versuche, die traditionelle Gasbeleuchtung der Bühne durch Elektrizität zu ersetzen, fanden 1879 in Lyon statt. Dort setzte man das elektrische Licht zunächst noch zusätzlich zur Gasbeleuchtung ein und nutzte eine Technik, die sich später nicht durchsetzen sollte: die Jablochkoff-Kerze, eine Vorläuferform der modernen Glühbirne, die auf der Technik des Bogenlichtes aufbaute.³⁴⁹ Dieser Versuch erwies sich jedoch als unbrauchbar, da das Licht dieses Lampensystems gegenüber der Gasbeleuchtung als zu stark empfunden wurde. Schlagschatten auf Prospekten und Dekorationen zerstörten die illusionistische Wirkung des Bühnenbildes. Darüber hinaus erzeugten die Lampen ein singendes Geräusch, das man als störend empfand. Verlöschten die Lampen, so mußten die Kerzen per Hand nachgezündet werden, wodurch sich die Jablochkoff-Kerze auch für Zuschauerräume als ungeeignet erwies.³⁵⁰

Zwei Jahre später startete man in Bordeaux einen weiteren Versuch Bogenlampen zur Beleuchtung einzusetzen. In Paris setzte man 1881 auf die Technik der Werdemann-Lampen, einer Kombination aus Bogenlampe und Glühlampe, deren Nachteile, starke Störanfälligkeit, flackerndes Licht und hoher Stromverbrauch, sich bald zeigten.³⁵¹ Den ersten erfolgreichen Versuch einer ständigen elektrischen Beleuchtungseinrichtung unternahm ebenfalls 1881 das Savoy Theatre in London, das seine Neuerung mit der Premiere der komischen Oper »Patience« von Gilbert & Sullivan vorstellte. Wurde in den ersten Wochen nur der Zuschauerraum mittels der neuen Technik beleuchtet

³⁴⁹ Die elektrische Kerze nach dem Bogenlicht-Prinzip wurde 1877 von Paul Jablochkoff erfunden. Sie besteht aus zwei parallelen Stiften aus gepresster Kohle, die einen ca. 3 mm großen, mit Kaolin gefüllten Zwischenraum lassen. Gezündet wird die Lampe durch eine Bogenentladung zwischen den Kohle-Elektroden: das Kaolin beginnt zu verdampfen und stellt dann die eigentliche Lichtquelle dar. (Vgl.: Denoth A. & Bischoff R.: 200 Jahre Experimentalphysik an der Universität Innsbruck, zitiert nach: <http://www.uibk.ac.at/exphys/museum/de/details/tubes/jabloch.html>. Stand Oktober 2006.)

³⁵⁰ Vgl.: Baumann, Seite 153.

³⁵¹ Vgl.: Baumann, Seite 155.

und die Bühne weiterhin mit Gaslicht erhellt, war das Savoy ab dem 28. Dezember des Jahres das erste Theater weltweit, das sowohl für die Beleuchtung des Zuschauerraumes als auch für die Bühne elektrisches Licht nutzte. Angesichts der Unsicherheit und des Mangels an praktischer Erfahrung der damaligen Zeit gegenüber der neuen Technik, muß die Risikobereitschaft des Besitzers des neuerbauten Theaters um so höher eingeschätzt werden. Die Versuchsbühne der Pariser Ausstellung hatte keine befriedigenden Ergebnisse gezeigt. Die Versuchsbeleuchtung der Großen Oper in Paris ging erst fünf Tage nach der Londoner Premiere in Betrieb.³⁵²

Das zweite französische Theater, das auf elektrisches Licht setzte, öffnete am 1. September 1882 seine Pforten. Bereits am 26. Juli hatte das Pariser Théâtre des Variétés eine elektrische Versuchsbeleuchtung eingerichtet, zu deren Präsentation Theaterdirektoren, sowie Vertreter der Presse und Politik eingeladen worden waren. Besondere Bedeutung hat diese Anlage dadurch, daß die Stromversorgung durch Akkumulatoren gesichert wurde.³⁵³

Die Pariser Ausstellung hatte die Vorteile der Glühlampe gegenüber allen anderen Lampensysteme für eine Theaterbeleuchtung bewiesen.³⁵⁴ Die Lampen nach Edison, Swann und Maxwell schienen wesentlich geeigneter als die singenden und flackernden Werdemann-Lampen. Die »Vakuum-Glühlichter«, wie man die neu ins Spiel gebrachten Kohlefadenlampen auch nannte, hatten bei geringem Platzbedarf die Intensität von bis zu fünf Gasflammen und brannten ruhig und feuersicher. Damit stand schnell fest, daß die Elektrifizierung der Theater auf diese Technik zurückgreifen müsse. Auf diese Erfahrungen aufbauend, machte Fritz Brandt in Deutschland den ersten Versuch einer elektrischen Bühneneinrichtung im Königlichen Opernhaus in Berlin. Brandt nutze das elektrische Licht von vorneherein für den Bühnerraum und versah die ersten beiden Kulissen mit insgesamt 48 Glühlampen. Ab dem 29. Mai 1882 erleuchtete diese Einrichtung für einige Wochen die Bühne zu jeder Vorstellung. Die Anlage hatte Brandt zusammen mit der Firma Siemens & Halske entwickelt. Brandt nutze ein Dreilampen-System, das für die Farben Weiß, Rot und Grün jeweils mit einem gesonderten Stromkreis geschaltet

³⁵² Vgl.: Baumann, Seite 162.

³⁵³ Vgl.: Baumann, Seite 165 ff.

³⁵⁴ Vgl.: Bastar, Thomas „Pferde scheu, Diebe kühn“ in Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 18. Dezember 1998.

wurde.³⁵⁵ Alle Lampen konnten mithilfe von Widerständen reguliert und verdunkelt werden. Die Widerstände waren in einem Regler zusammengefaßt.

Der Regler war für zwei Stromkreise konstruiert; die farbigen Lampen wurden je nach Bedarf auf einen Regelstromkreis geschaltet, während die weißen Lampen fest mit der anderen Widerstandsgruppe verbunden waren. Brandt unterbreitete mit seiner Einrichtung einen Vorschlag zur Lösung der Schwierigkeiten in der Regulierung der Lichtstärke und zeigte Wege für schnelle Wechsel und sogar das Mischen der Lichtfarben. Damit beflügelte Brandt die Hoffnung, bald ständige elektrische Beleuchtung in Theatern zu ermöglichen. Allerdings scheiterte das Vorhaben, eine ständige elektrische Beleuchtung in Berlin einzurichten daran, daß in der Nähe des Theaters kein Raum für die Aufstellung von Generatoren vorlag.³⁵⁶

Nur zwei Wochen nach der Inbetriebnahme der Berliner Anlage durch Brandt, stellte Lautenschläger am 16. September 1882 im Rahmen der dritten Elektrotechnischen Ausstellung in München sein vollständig elektrisch beleuchtetes Theater vor. (Abb. 4) Dieses Theater zu Vorführungszwecken zeichnete sich dadurch aus, daß sowohl Zuschauerraum als auch Bühne komplett mit Edisonschen Glühlampen beleuchtet wurde.³⁵⁷ Zusätzlich dazu wurden jedoch auch Bogenlampen-Scheinwerfer benutzt, die bis in das 20. Jahrhundert hinein maßgeblich für die Effektbeleuchtung bleiben sollten.³⁵⁸ Auch vom Plafond leuchteten sechs Bogenlampen, die über mattierten Glastafeln angebracht worden waren. Diese wurden während des Spiels ganz oder teilweise gelöscht. Die architektonische Gestaltung des Theaters mit 1000 Sitzplätzen war von Gottfried Semper entworfen worden. Das fehlende Logenhaus war optisch durch eine auf der Höhe des ersten Rangs verlaufende Reihe von Edisonlampen hufeisenförmig um den Saal markiert. Die Bühne hatte die Ausmaße des Residenztheaters mit Rampe, fünf Kulissen und Soffitten.³⁵⁹

Während der Ausstellung spielte das Hoftheater-Ballett täglich Szenen aus »Sylvia« um die verschiedenen Möglichkeiten der neuen Beleuchtungstechnik zu demonstrieren. Die Szenerien waren: Nacht mit vorüberziehendem Gewitter, Sonnenaufgang, Morgen, ferner Evolutionen der Amazonen und Gladiatoren mit Schluß-Tableau,³⁶⁰ was genügend Raum für die Vorführung

³⁵⁵ Vgl.: Baumann, Seite 158

³⁵⁶ Baumann, Seite 158-159.

³⁵⁷ Vgl.: Laut. 1905, Seite 141

³⁵⁸ Vgl.: Weil, T.: Die Elektrische Bühnen- und Effekt-Beleuchtung – Ein Überblick über die Methoden und Neuesten Apparate der Elektrischen Bühnenbeleuchtung, Wien und Leipzig 1904, Seite 157.

³⁵⁹ Schöne, Seite 178.

³⁶⁰ Vgl.: Schöne, Seite 178.; und Baumann, Seite 160.

verschiedenster technischer Bühnen- und Lichteffekte bot. Sein ökonomisches Denken stellte Lautenschläger in diesem Zusammenhang dadurch unter Beweis, daß er die geplante Anlage so ausführte, daß sie anschließend ohne große Änderungen in das Residenztheater übernommen werden konnte, wo es im Gegensatz zu Berlin keinen Platzmangel gab,³⁶¹ um die ständige Stromversorgung durch geeignete Antriebsmaschinen zu sichern. Allerdings liegen Hinweise darauf vor, daß eine Übernahme der elektrischen Einrichtung in das Residenztheater nicht von Beginn an feststand. Immerhin wurde zum Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung noch über die Verwendbarkeit der elektrischen Beleuchtung für szenische Darstellungen debattiert³⁶². Offensichtlich rechnete Lautenschläger mit einer überzeugenden Wirkung seiner Versuchsbühne in dieser Frage und auch die Intendanz unter von Perfall hatte das Vorhaben, durch die Darstellung von prächtigen Lichteffekten im Rahmen von geeigneten Vorstellungen eine Attraktion für die Besucher der Ausstellung zu schaffen. Mit der Einladung zu einer Zusammenkunft der Theaterintendanten und Direktoren Deutschlands nach München, auf der „*die Anwendung der Elektrizität zur Beleuchtung und zur Vorkehrungen gegen Feuersgefahr in Theatern*“³⁶³ debattiert werden sollte, erhielt die Ausstellung eine gesteigerte Öffentlichkeitswirkung. In der Tat war der Eindruck der neuen Beleuchtung auf die Teilnehmer der Tagung des Kartellverbands der Bühnenleiter enorm. Die innovative Beleuchtungstechnik vermittelte den Besuchern den Eindruck eines neuen, lichtdurchfluteten Zeitalters.³⁶⁴ Ermöglicht hatten die elektrische Versuchsanlage Emil Rathenau, der Mitgründer der Deutschen Edison-Gesellschaft und der Generalintendant der königlichen Theater Karl von Perfall. Die Beleuchtung der Bühne wurde durch 380 Edison-Glühlampen gewährleistet. Positioniert wurden die neuen Leuchtmittel an den traditionellen Standorten, die schon die Gasbeleuchtung vorgegeben hatte: Kulissen, Soffitten, und Fußrampe. (Abb. 5) Die technische Einrichtung durch Lautenschläger war so abgestimmt, daß ein Mann von einem Platz aus durch einen Hebel-Regulator nach dem Patent von Edison jeden Abschnitt der Szenenbeleuchtung ein- oder ausschalten konnte. Ein Kurbel-

³⁶¹ Vgl.: Kranich I, Seite 22-23.

³⁶² Vgl.: Baumann, Seite 159 ff.

³⁶³ GDBA 1882, Seite 259

³⁶⁴ Vgl.: Baumann, Seite 160 ff.

Rheostat garantierte die Regulierbarkeit der Beleuchtung nach zwölf Helligkeitsgraden bis hin zur vollständigen Verdunkelung der Bühne. In den zeitgenössischen Berichten wurde hervorgehoben, daß das elektrische Licht die Deutlichkeit und Plastizität der Szenerie verstärkte. Die Nachteile der Gasbeleuchtung gegenüber der neuen Technik lagen auch in diesem Punkt auf der Hand: die neue Beleuchtung wurde im Vergleich als kräftig und mild zur gleichen Zeit wahrgenommen und es wurde hervorgehoben, daß die Farben durch das neue Licht nicht entstellt würden. Die Vorteile der Edison-Beleuchtung wurden in München effektiv hervorgehoben, indem man das Ballett-Arrangement zunächst mit gleichzeitiger Beleuchtung durch Bogenlicht, dann erst bei ausschließlicher Edisonbeleuchtung vorführte. Im unsicheren zuckenden Licht der Bogenlampen erzielte das Ballett eine viel geringere Wirkung als bei der gleichmäßigen Glühlichtbeleuchtung. Farben, Schnelligkeit der Regelung, sowie die verschiedenen Dämpfungen und Lichtwirkungen bei minimaler Wärmeentwicklung und maximaler Sicherheit stellten die Vorteile der Edison-Beleuchtung heraus.³⁶⁵ Im Nachlaß Lautenschlägers finden sich zu diesem Theater lediglich Bühnen-³⁶⁶ und Lagepläne, die interessante Einsichten in die Organisation der Ausstellung erlauben. Das Fehlen weiteren Materials ist vor allem deswegen bedauerlich, als sich bezüglich der Anzahl und Anordnung der Glühlampen die verschiedenen Quellen widersprechen.³⁶⁷

Residenztheater

Verhandlungen mit den Vertretern der Edison-Kompagnie hatten der Münchner Intendanz gezeigt, daß die Einführung einer elektrischen Beleuchtung keine zusätzliche finanzielle Belastung für die Königlichen Bühnen bedeuten würde.³⁶⁸ Die erfolgreiche Versuchsanlage der Elektrizitätsausstellung wurde nach deren Schluß im November in das Münchener Residenztheater übernommen, wo die Installation im Mai vollendet war.³⁶⁹ Überlegungen wurden angestellt, die hölzerne Stauwehr zum Schutz der Maximilianbrücke für die Schaffung eines

³⁶⁵ Vgl.: Baumann, Seite 160 ff.

³⁶⁶ Vgl.: Mappe München, Deutsches Theater, Privattheater, Colosseum Odeon, Glaspalast, XIV 7. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

³⁶⁷ Vgl.: Baumann, Seite 160.

³⁶⁸ Vgl.: Allgemeine Zeitung München Nr. 276 vom 3. Oktober 1882

³⁶⁹ Vgl.: Kranich I, Seite 22-23.

Kanals zu nutzen, der eine Turbinenanlage nach einem Beleuchtungsplan des Vorstandsmitgliedes der Elektrizitätssausstellung, Oskar von Miller antreiben könnte.³⁷⁰

Schließlich wurde das Theater von drei Edison-Generatoren mit Strom beliefert. Im Nachlaß ist die erste provisorische elektrische Anlage im Hof zwischen dem Hof- und Nationaltheater und dem Residenztheater vom November 1882 dokumentiert. Ein eigenes Maschinenhaus mit dampfbetriebenen Dynamomaschinen wurde errichtet.³⁷¹ (Abb. 6) Die Versorgungskabel verlegte man über eine beachtliche Entfernung zum Residenztheater, später dann auch zum Hoftheater. Bei dieser Aktion mußten nicht nur die verschiedenen Vorgaben des Terrains berücksichtigt werden, sondern auch die Wasserleitungsrohre, Kanalrohre und Telegraphen-Drähte unter dem Straßenniveau.³⁷²

Die Ausstattung des Residenztheaters mit elektrischen Leuchtmitteln war beachtlich: 766 Lampen, von denen 506 mit einer Gesamtlichtstärke von etwa 9000 NK auf der Bühne brannten, mußten mit Strom versorgt werden. Die elektrische Beleuchtung ersetzte die ca. 400 Gasflammen, die eine Gesamtlichtstärke von 4000 NK geleistet hatten. Auf der Bühne des Residenztheaters wurden 377 Lampen mit einer Leistung von jeweils 16 NK fest installiert. Davon brannten 112 Lampen in Versatzkörpern, während die Restlichen als Arbeitslichter im Schnürboden der Obermaschinerie und im Bereich der Unterbühne verteilt waren. Baumann unterstreicht die auffallende Stärke der Oberbeleuchtung mit 245 Lampen in sieben Soffitten.³⁷³ Mit ihr sollte sicherlich der lang gehegte Wunsch einer gefahrlosen naturalistischen Beleuchtung der Bühne von oben erreicht werden. Diese Annahme wird durch die geringe Beleuchtung in der ersten Kulisse mit nur zehn Lampen und jeweils sechs Lampen in den übrigen Kulissen bestätigt. Auch die Beleuchtung der Fußrampe, die im Versuchstheater der Ausstellung wohl noch eine größere Rolle gespielt hatte,³⁷⁴ konnte nun vernachlässigt werden und wurde nur noch mit zehn Lampen ausgestattet.³⁷⁵

³⁷⁰ Vgl.: Allgemeine Zeitung München Nr. 276 vom 3. Oktober 1882.

³⁷¹ Vgl.: Mappe Beleuchtung Weimar, Wien, München, Blatt VII 24 b. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

³⁷² Vgl.: Mappe Beleuchtung Weimar, Wien, München, Blatt VII 23. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

³⁷³ Vgl.: Baumann, 172 – 174.

³⁷⁴ Vgl.: Baumann, Seite 160.

³⁷⁵ Vgl.: Baumann, Seite 172 – 174.

Trotz der neu gewonnenen Möglichkeiten nutzte man in München die bisherigen Gaslichtträger, die den neuen Bedingungen angepaßt worden waren. Auf der Bühne hielt man an den Beleuchtungskonventionen des Kulissen-Soffittensystems fest und erweiterte dieses lediglich durch die Schaffung von 35 neuen Anschlüssen im Bühnenboden, die für Versatzleuchten vorgesehen waren.³⁷⁶ Der aus dem Münchner Ausstellungstheater übernommene Regulator war für 29 Stromkreise ausgerichtet. Er wurde unterhalb des Fußbodens neben dem Souffleurkasten, anstatt an der Proszeniumswand, den in anderen Theatern am häufigsten genutzten Ort, aufgestellt.³⁷⁷ (Abb. 7) Eine Regelung in 25 Stufen war für jeden Stromkreis vorgesehen. Mit einer besonderen Hebelvorrichtung konnten an jeder Stelle auf der Bühne Blitze hervorgerufen werden. Durch das Betätigen einer Kupplung der Hebel konnte die Bühne andererseits schlagartig verdunkelt werden.³⁷⁸ Baumann merkt hierzu an: „*Hier erscheint also bereits die bei Seilzugstellwerken später üblich gewordenen Kupplung einzelner Hebel auf eine Welle, um die gleichmäßige Veränderung der Lichtstärke mehrerer Stromkreise zu erreichen.*“³⁷⁹

Damit war das Residenztheater das erste Theater in Deutschland, das eine vollständige elektrische Beleuchtungsanlage besaß. Die Einteilung der Stromkreise und die Anordnung der Beleuchtungsstandorte waren von den alten Beleuchtungssystemen übernommen worden. Nur die Anzahl der einzelnen Lichtquellen hatte sich verändert. Für die nächsten Jahrzehnte blieb diese Anordnung verbindlich für alle anderen Bühnebeleuchtungsanlagen.³⁸⁰

Beleuchtungssystem Lautenschläger

Lautenschläger machte auch einen eigenen Vorschlag zur Färbung des Lichtes. Das Residenztheater wurde von ihm als Einlampensystem geschaltet, das heißt, alle installierten Lampen waren weiß. Die Färbung des Lichtes wurde anders als durch Brandt in Berlin als »Einfarbensystem« eingerichtet. Dieses System, beruhte auf einem drehbaren Zylinder aus auf Drahtnetz gegossener und gefärbter Gelatine, der mittels Seilzug jeweils eine von drei Farben vor

³⁷⁶ Vgl.: Schöne, Seite 179.

³⁷⁷ Vgl.: Laut. 1905, 141.

³⁷⁸ Vgl.: Vgl. Baumann, Seite 172 – 174.

³⁷⁹ Baumann, Seite 173.

³⁸⁰ Vgl.: Baumann, Seite 174.

die Öffnung der Lampenkästen brachte.³⁸¹ Diese Erfindung wird bis heute mit dem Begriff »System Lautenschläger« bezeichnet. (Abb. 8)

Eine Zeichnung im Nachlaß gibt eine Vorstellung vom genauen Aussehen des Systems. Eine Gelatinetrommel für die Kulissenbeleuchtung im Kgl. Hoftheater zeigt die Anordnung der in Wellenlinien voneinander abgegrenzten Farbmembranen in den Farben blaugrün, rot, und orange, wobei letztere Farbe nur durch die Beschriftung vorgegeben wird.³⁸² (Abb. 9) Die Beschreibung des Patentes, das Lautenschläger anmeldete, umreißt dessen Anwendungsmöglichkeiten.,,Durch den Apparat sollen auf der Theaterbühne verschiedene Lichteffekte, als z. B. solche, die den Sonnenaufgang, das Mondlicht etc. charakterisieren, hervorgebracht werden.“³⁸³ Die elektrischen Leitungen des Apparates sollten in der zentralen Achse aus Metallrohr verlaufen, an der auch die Befestigung des Reflektorschirmes und des drehbaren Gelatinezylinders vorgesehen war.

*Der zum Teil offene Gelatinecylinder ist aus verschiedenen, den betreffenden Lichteffecten entsprechenden Farben zusammengesetzt, so daß beim Umdrehen desselben um die Achse [...] die verschiedenen Lichteffecte hervorgerufen werden können. Durch den Drahtseillauf [...] kann von der Centralstelle oder einem sonst gewählten Punkt der Bühne aus, der Cylinder behufs Farbenwechselns in Umdrehung gesetzt werden. [...] Den Glühlichtern kann durch Umdrehen der Achse [...] jede beliebige Stellung gegeben werden.*³⁸⁴

Möglicherweise hatte Lautenschläger Anregungen zu seinem System aus der traditionellen Gasbeleuchtung erhalten. Er selbst nannte die Wünsche Ludwigs II. als Motor für die Entwicklung seines Systems.³⁸⁵ Das Fußrampenlicht hatte man schon bei der Gasbeleuchtung mit Schirmen aus farbiger Seide, Glas oder Gelatine bewirkt. Diese Art der Färbung hatte aber den Nachteil gehabt, daß die Flamme eingezogen werden mußte, bevor man den farbigen Schirm bewegen konnte. Als nachteiliger zeigte sich jedoch, daß die Darsteller durch dieses System schichtweise von oben nach unten gefärbt wurden oder aber, wenn der Darsteller zu weit vorne stand, der Kopf über die Farbwirkung gespensterhaft weiß

³⁸¹ Vgl.: Schöne, Seite 178-179.

³⁸² Vgl.: Mappe Beleuchtung Weimar, Wien, München, Blatt VII 34 b. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

³⁸³ Patentschrift Nr. 25808 Klasse 4: Beleuchtungsgegenstände. Eingereicht beim kaiserlichen Patentamt und als „Apparat zur farbigen Glühlichtbeleuchtung für Bühnen“ patentiert im Deutschen Reich vom 24. Juni 1883 ab.

³⁸⁴ Patentschrift Nr. 25808 Klasse 4: Beleuchtungsgegenstände. Eingereicht beim kaiserlichen Patentamt und als „Apparat zur farbigen Glühlichtbeleuchtung für Bühnen“ patentiert im Deutschen Reich vom 24. Juni 1883 ab.

³⁸⁵ Vgl.: Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

leuchtend, hervorragte. Dieser Nachteil wurde auch durch den Übergang zu Lautenschlägers elektrischem Einlampensystem nicht gelöst.³⁸⁶ Letztendlich konnte sich das Lautenschlägersche System nicht durchsetzen. Statt dessen nutzte man das Dreilampensystem, das Fritz Brandt bereits 1882 in Berlin genutzt hatte³⁸⁷ und ging bald dazu über, dessen System mit den Lichtfarben weiß, rot und grün noch durch die Farbe gelb zu erweitern.³⁸⁸ Der Vorschlag Brandts blieb die Grundidee der Bühnenbeleuchtung, die bis heute maßgeblich geblieben ist. Die Vorteile des Einlampensystems nach Lautenschläger führten dazu, daß es sich dennoch einige Zeit halten konnte. Die elektrische Installation des »System Lautenschläger« war unkomplizierter und billiger. Auch die Ausbeute des Systems lag höher, da alle Lampen ständig in Betrieb blieben. Die Farbwechsel, die die Anlage erzeugen konnte, waren jedoch nur mittels des komplizierten mechanischen Regelapparates zu erzielen, der darüber hinaus nur annähernd an die Farbskala des Mehrlampensystems heranreichte. Dazu kam, daß der Seilzug eine empfindliche Fehlerquelle im praktischen Bühnenalltag blieb. Das Mehrlampensystem war demgegenüber robuster und setzte sich schlußendlich trotz höherer Kosten durch.

Lautenschlägers Pragmatismus und seine Fähigkeit, die am besten geeignete Lösung für bestehende Probleme des Theaters zu wählen, zeigt sich darin, daß er selbst im nachhinein nicht das eigene System verteidigte, sondern auf das Vierlampensystem zurückgriff. Für das Prinzregententheater, das Lautenschläger als Krönung seines Schaffens konzipierte, nutzte er neben Bogenlampen für Effekte ein Vierlampensystem mit den Farben weiß, gelb, rot und grünblau.³⁸⁹ Bei Projekten wie der Drehbühne für den Wintergarten kamen Dreilampensysteme zum Einsatz.³⁹⁰

³⁸⁶ Vgl.: Weil, T.: Die Elektrische Bühnen- und Effekt-Beleuchtung – Ein Überblick über die Methoden und Neuesten Apparate der Elektrischen Bühnenbeleuchtung, Wien und Leipzig 1904, Seite 88

³⁸⁷ Vgl.: Baumann, Seite 185

³⁸⁸ Vgl.: Weil, T.: Die Elektrische Bühnen- und Effekt-Beleuchtung – Ein Überblick über die Methoden und Neuesten Apparate der Elektrischen Bühnenbeleuchtung, Wien und Leipzig 1904, Seite 66

³⁸⁹ Vgl.: Schaumberg, G.: „Das Prinzregententheater in München“ in Elsner, E. G. (Hrsg.): B & W 00-01, Seite 986

³⁹⁰ Vgl.: Mappe Berlin, Wintergarten (14) Heft Elektrische Einrichtung für die Drehbühne. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

Hoftheater

Lautenschlägers Erfolge bei der Elektrifizierung des Residenztheaters führten dazu, daß München in der Folgezeit an der Spitze der ‚Elektrifizierungsbewegung‘ in Deutschland blieb. Bereits Anfang 1885 begannen die Arbeiten zur Einrichtung einer elektrischen Anlage für das Hoftheater. Nach den Faschingsfeiern wurde das Haus geschlossen, um die letzten Arbeiten an der Einrichtung abzuschließen, die offenbar schon vorher begonnen worden waren. Gleichzeitig nutzte man die Gelegenheit, um eine neue Umrahmung der Bühne anzulegen.³⁹¹ Als die Oper im gleichen Jahr wiederöffnete, war sie eines der ersten Opernhäuser, in dem Vorstellungen bei elektrischem Licht stattfanden. Die Anzahl der Beleuchtungskörper wurde hier gegenüber dem Residenztheater noch einmal auf das doppelte gesteigert. Mehr als 1.400 Edison-Glühlampen (von je 16 Kerzen Helligkeit) lieferten die Beleuchtung.³⁹² Skizzen, die Lautenschläger im Rahmen des Projekts zeichnete, zeigen, wie weit seine Ideen gingen: er dachte bereits an elektrisch beleuchtete Notenpulte für die Orchestermusiker, die mittels einer eigens konstruierten Blende das Licht ausschließlich auf das Notenblatt werfen sollten.³⁹³ Sicherlich entwarf Lautenschläger diese beleuchteten Notenständer im Rahmen des Umbauprojekts des Orchestergrabens im Münchner Hoftheater.³⁹⁴ In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß die im Residenztheater erfolgreich eingeführte Zentralisierung der Beleuchtungsregelung im benachbarten Hof- und Nationaltheater teilweise wieder aufgegeben wurde. Im Hoftheater wurde der Hauptregler-Apparat, genau wie im Residenztheater auch,³⁹⁵ neben dem Souffleur angebracht. Von dieser zentralen Position aus konnte ein Mann die gesamte Bühnenbeleuchtung bedienen und entweder einzeln oder zu beliebigen Gruppen geschaltet einstellen. Dazu war noch für jede einzelne Gasse ein besonderer Reguliermechanismus vorgesehen, der dazu diente, die entsprechenden Beleuchtungsobjekte von dieser Stelle gesondert oder aber vom Hauptregulator

³⁹¹ Vgl.: GDBA 1885.

³⁹² Vgl.: Morché, P.: „wege in die moderne“ in Bayerische Staatsoper München (Hrsg.): TAKT 7, April, Mai, Juni, München 2003. Seite 24.

³⁹³ Vgl.: Mappe München (57), Hoftheater, XII 52. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

³⁹⁴ Vgl.: Mappe München, Hoftheater, 431. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

³⁹⁵ Vgl.: München, Mappe Residenztheater (63), 41. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn-

aus oder beiden gleichzeitig zu regulieren. Im gleichzeitig geplanten Hoftheater zu Schwerin gab Lautenschläger diese Lösung jedoch auf und richtete statt dessen ein hochgelegenes Stellwerk rechts im Bühnenportal ein. Dies allerdings war bei einem Neubau sehr viel einfacher zu bewerkstelligen, da keine Rücksicht auf die bestehende Bausubstanz genommen werden mußte.³⁹⁶

Versuche im Hoftheater, die auf das Ansuchen der elektrotechnischen Kommission des Polytechnischen Vereins durchgeführt wurden, zeigten den Zeitgenossen vor allem, daß

*die Luft im Hause während der Vorstellung [...] nicht mehr so hohe Temperaturen erreicht wie früher, was besonders dem Galeriepublikum zu Gute kommt, [...] daß sie [die Luft] reiner bleibt, d.h. weniger Kohlensäure und gar keine Rauchbestandteile mehr enthält, [...] daß ihr nicht mehr so viel Feuchtigkeit beigemischt wird wie bei Gasbeleuchtung und [...] daß die Qualität derselben eine viel gleichmäßigere für alle Teile des Zuschauerraumes geworden ist.*³⁹⁷

Innerhalb des Nachlasses gibt es nur indirekte Belege für die Verwendung elektrischen Lichtes im Hoftheater. So zeigen Obermaschinieriepläne Züge, die für die Beleuchtung reserviert sind. In den Längsschnitten, die die perspektivischen Verhältnisse des Hoftheaters zeigen, ist der Raum für die Oberlichtbeleuchtung miteinberechnet. Herausragend im Nachlaß Lautenschlägers ist im Zusammenhang mit der Elektrifizierung ein Plan, der die allgemeinen Bühnebeleuchtungsverhältnisse für einen Theaterbau in Bern angibt. Wie die Beleuchtung der Bühne mit 31 Glühlampen, des Orchesters mit 24 Glühlichtern und des Zuschauerhauses mit 91 elektrischen Lichtquellen zeigt, lag die Anzahl an Glühbirnen hier weit unter der in München.³⁹⁸

Lautenschlägers praktikable Ansätze mit der Einführung des ersten Stellwerks in Deutschland und dem Vorschlag eines eigenen Beleuchtungskörper für Farbwechsel trug sicher dazu bei, daß Deutschland bald alle anderen Länder der damaligen Zeit hinsichtlich der elektrischen Beleuchtung von Theatergebäuden überflügelte. Das geschah trotz der anfänglich noch häufigen Störungen und Unfälle wie in Perpinyà (franz. Perpignan), in dem noch 1889 während der Aufführung einer Pantomime im Alcazartheater eine elektrische Leitung riß, so daß der Saal komplett verdunkelt und die Zuschauer unter Strom gesetzt

³⁹⁶ Vgl.: Baumann, Seite 173.

³⁹⁷ GDBA 1885, Seite 233.

³⁹⁸ Vgl.: Mappe Bern XIV 5 c. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

wurden.³⁹⁹ Solche Unfälle trugen dazu bei, daß die anfänglich große Skepsis gegenüber der neuen Erfindung und ihrer Gefahren über einen längeren Zeitraum aufrecht erhalten blieb.

Dem zum Trotz verfügten bereits zum Ende des Jahrzehnts in Deutschland allein in Berlin das Königliche Opernhaus, das Königliche Schauspielhaus, das Theater Kroll, das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das Deutsche Theater, Berliner Theater, Lessing-Theater, Residenz-Theater und Victoria Theater über elektrische Beleuchtung. Im übrigen Reich hatten das Festspielhaus in Bayreuth, das Hoftheater in Darmstadt, das Stadttheater in Elberfeld und in Frankfurt am Main, das Opernhaus in Frankfurt am Main, das Sommertheater in Göggingen bei Augsburg, das Stadttheater in Halle an der Saale, das Stadttheater in Köln, das Wilhelmtheater in Köln, das Stadttheater in Magdeburg, das Hof- und National-Theater in Mannheim, das Stadttheater im damals zu Deutschland gehörigen Metz, das Hof- und National-Theater, das Residenz-Theater und Gärtnerplatztheater in München, das Stadttheater in Nürnberg, Hoftheater in Schwerin sowie das Hoftheater in Stuttgart die neue Technik angewandt. Insgesamt waren in Deutschland also 28 Theatergebäude mit elektrischem Licht ausgestattet. In diese Zahl sind die sogenannten Spezialitäten-Theater nicht mit eingerechnet. Demgegenüber standen im internationalen Vergleich nur 22 Theater mit elektrischer Beleuchtung. In Österreich waren sieben, in England und Frankreich je drei⁴⁰⁰, sowie in Italien, Rußland und Nordamerika je zwei, während in Belgien, Spanien und Chile je ein Theatergebäude mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet worden war.⁴⁰¹

Besondere Bedeutung dürfte in diesem Zusammenhang haben, daß Lautenschläger, der auch als Berater für Siemens tätig war,⁴⁰² in persönlicher Beziehung zu vielen dieser Theater stand –entweder weil sie wie Schwerin von

³⁹⁹ Vgl.: GDBA Seite 300.

⁴⁰⁰ Nur wenig Material bestätigt allerdings die Beteiligung Lautenschlägers an der elektrischen Beleuchtung der Pariser Oper nach Münchner Vorbild, die durch die Literatur gesichert ist. (Vgl.: Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt Inventar-Nr.: / 4073 / 8) Dafür bestätigt der Nachlaß die Zusammenarbeit mit der französischen Edison-Gesellschaft. (Vgl.: Mapped Paris Madrid, VII 29. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.) Darüber hinaus findet sich jedoch kein weiterer Anhaltspunkt zu diesem von Projekt, über das Lautenschläger stolz äußerte: „... wir hatten das erste elektrisch beleuchtete Theater in Deutschland, und 6 Jahre später wurde ich, der Deutsche, nach Paris berufen, um dort meine patentierten elektrischen Bühnenapparate für die dortige große Oper zu verwerten. So dankt nicht nur Deutschland, sondern auch Frankreich eigentlich König Ludwigs Eingreifen die Einführung der elektrischen Glühlampen in die Bühnentechnik.“ (Oppenheim, ohne Seitenangabe)

⁴⁰¹ Vgl.: GDBA. Seite 35 ff.

⁴⁰² Vgl.: Baumann, Seite 175.

ihm eingerichtet wurden, wie Darmstadt und Stuttgart biographische Bezüge zu ihm hatten oder um seinen Rat gebeten hatten, wie dies in Metz der Fall gewesen sein wird.⁴⁰³

G. Schöne begründet die schnelle Ablösung der Gasbeleuchtung durch die Elektrizität damit, daß die elektrische Beleuchtung eine bequem zu erzeugende, stimmungsverändernde Regulierung von Lichtstärke und Farbe ermöglichte. Bald erkannte man die Bedeutung, die das elektrische Licht auch als illusionsförderndes, künstlerisches Mittel erlangen konnte. Dementsprechend unterstreicht Schöne auch die Bedeutung Lautenschlägers hinsichtlich der Entwicklung, die aus der Bühnenbeleuchtung ein zentrales Element neuzeitlicher Regiekunst machte.⁴⁰⁴ Lautenschlägers Sicht auf die künstlerischen Möglichkeiten des elektrischen Lichtes werden zunächst aber kaum von den traditionellen Möglichkeiten der Gasbeleuchtung abgewichen sein. Deshalb blieb Lautenschläger mit der elektrischen Beleuchtung auch bei den traditionellen Standorten der Gasbeleuchtung. Er erkannte wie seine Zeitgenossen den Strom als bequemeren Ersatz für das Gas,⁴⁰⁵ was eindrücklich dadurch bewiesen wird, daß die Stromleitungen im Residenztheater auf den bekannten Wegen der Gasbeleuchtung verliefen.⁴⁰⁶ Die Schritte Lautenschlägers hin zu einer Erweiterung der Oberbeleuchtung⁴⁰⁷ stellen eher eine Nutzung neuer technischer Möglichkeiten dar, als daß sie die traditionelle Beleuchtungstechnik hinterfragen. Dies klingt auch in dem verlorengegangenen Briefwechsel mit der Intendanz des Schweriner Hof- und Nationaltheaters an, in dem Lautenschläger feststellte, daß

*die elektrische Beleuchtung [...] außer ihrer Feuersicherheit noch andere wesentliche Vorzüge gegenüber der Gasbeleuchtung hat. Solche sind die Ermöglichung einer viel leichteren und schnelleren Regulierung sowie bedeute Verstärkung der Effekte.*⁴⁰⁸

Sicherheit und Bequemlichkeit, das waren die Stichworte unter denen Lautenschläger die elektrische Beleuchtung sah. Nichtsdestotrotz behält Baumann recht damit, daß er Lautenschläger eine Schlüsselfunktion innerhalb der

⁴⁰³ Vgl.: Mappe Straßburg (92). Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁴⁰⁴ Vgl.: Schöne, Seite 179.

⁴⁰⁵ Vgl.: Schivelbusch, W.: Lichtblicke zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, München Wien 1983, Seite 63.

⁴⁰⁶ Vgl.: Wahn, Mappe Residenztheater (63), Blatt I, 4 u.a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁰⁷ Vgl.: Baumann, Seite 173-174.

⁴⁰⁸ Zitiert nach Baumann, Seite 176.

Entwicklung zu einer künstlerischen Verwendung des Bühnenlichts zuweist, wie sie von Adolphe Appia (1862 – 1928) und Edward Gordon Craig (1872 – 1966) propagiert wurden.⁴⁰⁹

2. Die Bühneneinrichtungen Lautenschlagers

Zu den Vorbildern – Erste Projekte

Lautenschlagers Karriere als Einrichter einer großen Zahl an nationalen und internationalen Bühnen begann zu seiner Dienstzeit am Stuttgarter Hoftheater. Er hatte bereits als Lehrling bei Brandt eine Vielzahl älterer Bühnen kennen gelernt und konnte 1905 feststellen: „*Die Opernhäuser und deren Einrichtung, wie ich sie vor 50 Jahren kennen lernte, waren vermutlich nicht sehr verschieden von denen vergangener Jahrhunderte.*“⁴¹⁰

Tatsächlich wichen viele ältere Theater, mit denen Lautenschläger als Lehrling in Berührung kam, hinsichtlich ihrer Ausstattung und der Einrichtung kaum von den Theatern der Barockzeit ab. Die gesamte Bühnenmaschinerie bestand aus Holz, die Bewegungen der Maschinerie wurden von Hand besorgt. Schnelle Verwandlungen konnten mittels Holzwalzen besorgt werden, die mit Handzügen verbunden, Kulissen und Soffitten rasch in die Obermaschinerie ziehen konnten. Solche Verwandlungen waren ausgesprochen arbeitsintensiv und stellten das Personal bei in kurzen Abständen aufeinander folgenden Verwandlungen vor logistische Schwierigkeiten. Feste Versatzstücke wie Bäume, Häuser oder Schiffe wurden auf Kulissenwagen bewegt, die in den Freifahrten (quer über die Bühne laufenden Schlitten) gleiten konnten. Eine Versenkung fester Aufbauten geschah durch das Anbringen auf Kassetten. Bei Personen bediente man sich der Versenkungen. Eine neuere Entwicklung zur Bewerkstelligung von Flugbewegungen waren die sogenannten Flugkatzen, fahrbare Winden in der Obermaschinerie. Auf diese Einrichtung, so meinte

⁴⁰⁹ Vgl.: Baumann, Seite 313-325.

⁴¹⁰ Laut. 1905, Seite 124 ff.

Lautenschläger, ging letztlich die Erfindung der Fahrkräne in den damaligen Fabriken zurück.⁴¹¹

Dadurch, daß Lautenschläger Brandt bei der Einrichtung von Bühnen wie in Riga oder Hamburg unterstützte, lernte er die Fähigkeiten seines Lehrers aus erster Hand kennen und erhielt einen gründlichen Überblick über die moderne Theatertechnik seiner Zeit, die durch die Opern Meyerbeers in Frankreich, sowie dem Aufkommen der Zauberpossen und Pantomimen in Deutschland und Österreich vorangetrieben wurde. Die technischen Ansprüche des Repertoires brachten eine Aufwertung des Berufes des Bühnentechnikers mit sich, der nun die eigentliche Hauptrolle spielte. „*Von seinem Können und Wollen hing meist Erfolg oder Misserfolg ab. Es war die goldene Zeit der Bühnentechniker*“⁴¹² wie Dreilich aus Wien, Dorn aus Darmstadt und Schütz aus München. Für Lautenschläger war der Mannheimer Josef Mühldorfer einer der wichtigsten Maschinisten für die Modernisierung des Bühnenbaus: 1853 hatte Mühldorfer in Mannheim die Höhe des Bühnenhauses verdoppelt, um eine neue Maschinerie einbauen zu können. Dadurch konnten Prospekte und Vorhänge erstmals in ihrer ganzen Höhe hochgezogen und vor den Vorstellungen betriebsfertig angebracht werden. Mühldorfer reformierte auch die Untermaschinerie. Er behielt das Kulissenwagensystem und die Kulissengassen bei, verzichtete aber auf die kleinen Personenversenkungen zugunsten großer Tischversenkungen in jeder der Gassen, mit deren Hilfe Personen und ganze Gruppen bis auf halbe Bühnenhöhe aufsteigen und versinken konnten.⁴¹³ An diese Einrichtungen Mühldorfers knüpfte Lautenschlägers Lehrer Carl Brandt an:

*Unterdessen war aber in Darmstadt, wo das Ausstattungswesen am dortigen Hoftheater von jeher in großer Blüte stand, ein gefährlicher Rivale für Mühldorfer in dem dort neu engagierten Hoftheatermaschinisten Carl Brandt entstanden, der trotz der veralteten Bühneneinrichtungen, die ihm dort zur Verfügung standen, durch Genialität und Studium der Pariser Feerien und Beleuchtungseffekte, Ausstattungen zu Nebukadnezar, Vampyr, Verschwender, Spohr's Faust ersann und einrichtete, die allgemeines Aufsehen machten, und dazu beitrugen, dass die glänzenden Aufführungen des Darmstädter Hoftheaters auch von den Nachbarstädten viel besucht wurden.*⁴¹⁴

Lautenschläger lernte die hierzu nötige Technik kennen und wurde auch in die Neuerungen seines Lehrers eingeweiht. Eine der wichtigsten Erfindungen

⁴¹¹ Vgl.: Laut. 1905, Seite 124 ff.

⁴¹² Laut. 1905, Seite 130.

⁴¹³ Vgl.: Laut. 1905, Seite 130.

⁴¹⁴ Laut. 1905, Seite 130.

Brandts war das Gitterträgersystem, „eine epochemachende Bühneneinrichtung“⁴¹⁵ die es erlaubte, schwere Dekorationen freischwebend ohne Suspension durch sichtbare Drähte, aufzustellen.⁴¹⁶ Es ist davon auszugehen, daß Lautenschläger auch später noch mit Brandt verbunden blieb und so auch Kenntnis über die Innovationen erhielt, die dieser beispielsweise beim Umbau des Münchner Hoftheaters für die Aufführung von Wagners Rheingold 1871 oder 1876 bei den Arbeiten am Bayreuther Festspielhaus durchführte. Eine dieser Neuerungen war die Verwendung von Eisen für die Bühnenkonstruktion:

*Von den Schülern Brandts hatten sich unterdessen auch einige die Übernahme von Bühnenbauten erobert und sich eifrig mit Eisenkonstruktion beschäftigt, ja einzelne hatten sogar die Kühnheit, schon ganze Bühnen in Eisen zu entwerfen und den Architekten, die Theater bauten, vorzulegen. Die Herren waren entzückt von den luftigen Eisenkonstruktionen, als sie aber die Kostenanschläge durchblättert und die Endsumme erblickt, die wenigstens das Doppelte und mehr der Holzeinrichtung auf wiesen, wurden sie immer kritischer in ihrem Urteil und schließlich blieb es bei den billigen alten Holzeinrichtungen.*⁴¹⁷

Die erste Bühneneinrichtung, die Lautenschläger 1876 während der Sommerferien für das Fürstliche Hoftheater Sigmaringen ausarbeitete,⁴¹⁸ zeigt deutlich die Abhängigkeit von den Arbeiten Brandts.⁴¹⁹ Mit den Neuerungen Brandts übernahm Lautenschläger auch die Qualität und das Niveau der Arbeiten seines Lehrmeisters. Schon Lautenschlägers erste Bühneneinrichtung entspricht sowohl dem deutschen als auch dem internationalen Standard seiner Zeit⁴²⁰ und steht den Arbeiten Brandts in nichts nach. Sigmaringen zeigt bereits eine Vielzahl an Merkmalen, die auch die späteren Bühneneinrichtungen Lautenschlägers kennzeichnen. Schon mit seinem ersten Projekt setzt Lautenschläger eine Veränderung des Bühnenhausdaches voraus,⁴²¹ um die angewachsene Maschinerie

⁴¹⁵ Laut. 1905, Seite 130.

⁴¹⁶ Vgl.: Kranich I, Seite 156.

⁴¹⁷ Laut. 1905, Seite 139.

⁴¹⁸ Vgl.: Mappe Sigmaringen, Blatt IV 124c. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁴¹⁹ Vor allem die Verwendung von Gitterträgern bei diesem frühen Projekt zeigt, wie weit Lautenschläger in die Kenntnisse seines Lehrers eingeweiht wurde. Die Einteilung der Bühne bezieht sich genau so auf Brandt, wie sie auch unabhängig von ihrer Modernität letztlich auf die Arbeiten seiner Vorgänger bis hin zur in die Barockzeit weist. (Vgl. Sabbattini, N.: Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen, 1639, übersetzt und mitsamt dem Urtext hrsg. von Wille Flemming, Weimar 1926.)

⁴²⁰ Vgl. Sturmhoefel, A.: Scene der alten und Bühne der Neuzeit, Berlin 1889. und Southern, R.: Changeable Scenery – Its origin and development in the British Theatre, London; 1951, Seite 362 ff.

⁴²¹ Vgl.: Mappe Sigmaringen, IV 124. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

aufnehmen zu können. Damit weist Lautenschlägers früheste Arbeit im Grunde auf die Projekte Brandts und Mühldorfers hin. Spätere Umbauten, wie die des Theaters in Kaiserslautern (1900 – 1901), verlangten eine ebensolche Veränderung der Dachkonstruktion. Im Jahre 1900 erhielt auch das umgebaute Theater in Mannheim eine neue Dachform.⁴²² Auch die Einrichtung von Flugwerken⁴²³ und eines Regenapparates⁴²⁴ entspricht den Vorgaben seiner Vorgänger und blieb bis zum Ende seiner Karriere Teil der Bühneneinrichtungen, die später noch durch die Einrichtung von Dampfleitungen für besondere Effekte ergänzt wurde.

Das Projekt zum Umbau des Stadttheaters in Eisenach zeigt im Vergleich zu den ursprünglichen Bühnengrundrissen⁴²⁵ die zusätzliche Einführung von Freifahrten, Kassetten und Versenkungen.⁴²⁶ Kulissensätze hatte Lautenschläger aber auch schon um 1870 in Stuttgart⁴²⁷ und ca. sechs Jahre später in Sigmaringen eingeführt.⁴²⁸ Bei späteren Arbeiten verzichtete Lautenschläger auf Kulissenfahrten und verwandte nur noch Freifahrten, wie Pläne für das Deutsche Theater in München aus dem Jahr 1895 (Abb. 10) aber auch die Planungen zum Prinzregententheater (Baujahr 1901) belegen. Auch das Oldenburger Theater, dessen Auftrag Lautenschläger noch in Stuttgart annahm und fortführte, als er nach bereits München gewechselt war, zeichnet sich durch die genannte Einteilung und den Einbau der bereits beobachteten Effektapparatur aus. Stärker als in Sigmaringen und Eisenach konnte Lautenschläger bei einem Neubau wie dem des Oldenburger Theaters von vorneherein in seiner gründlichen Planung den laufenden Betrieb des Theaters und seine Werkstattprozesse berücksichtigen. Auf die Bedürfnisse des Repertoiretheaters mit seinen ständig wechselnden Stücken und der Notwendigkeit rascher Wechsel von Inszenierungen reagierte Lautenschläger mit charakteristischen Planungen zur Ausnutzung der

⁴²² Vgl.: Mappe Mannheim Nationaltheater (42), Blatt VI 7a. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁴²³ Vgl.: Mappe Sigmaringen, IV 208. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴²⁴ Vgl.: Mappe Sigmaringen, IV 121 c, IV 121 b. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴²⁵ Vgl.: Mappe Eisenach (23), IV 42. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴²⁶ Vgl.: Mappe Eisenach (23), IV 53. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴²⁷ Vgl.: Mappe Stuttgart, IV 157. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁴²⁸ Vgl.: Mappe Sigmaringen, IV 124 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Hinterbühne: durch Klappen konnten die aus dem Malersaal im Dachboden gefertigten und gelagerten Prospekte und Dekorationsteile in das Magazin herabgelassen werden, das seinerseits in unmittelbarer Nachbarschaft zur Bühne eingerichtet war. Prospekte, Kulissen und Versatzstücke konnten so bei Bedarf bequem und schnell von ihren Lagerräumen auf die Bühne geschafft werden.⁴²⁹ Bei den äußerst wechselhaften Spielplänen und den Ansprüchen des Ausstattungstheaters der Zeit⁴³⁰ konnten so auch Schäden an den Dekorationen verhindert werden, die durch Transport oder die Lagerung unter widrigen Umständen oftmals verursachte wurden und auch dazu führten, daß die Dekorationen und Malereien ihren illusionistischen Charakter und damit im Theaterverständnis der Zeit auch ihren Zweck verloren, wenngleich es scheint, daß das damalige Publikum sich durch solche Umstände weit weniger als im darauffolgenden Jahrhundert stören ließ.⁴³¹ Auch ein direkter Zugang für Pferdewagen zur Hinterbühne gehört bei der Planung zum Oldenburger Theater zu den Besonderheiten und ermöglichte einen direkten und wettergeschützten An- und Abtransport benötigter Güter und Teile praktisch bis fast auf die Bühne.⁴³² Dieser Vorschlag blieb allerdings in der Karriere Lautenschlägers einmalig. (Abb. 11)

Der Aspekt der Feuersicherheit – Eiserne Bühnen

Mit seinem Dienstantritt 1880 in München häuften sich die Aufträge für Lautenschläger, die ihn an einer Vielzahl der nationalen sowie auch internationalen Theaterbau-Projekte seiner Zeit beteiligten. Ein Blick auf die im Zeitraum von 1880 bis 1906 eröffneten Theater in Deutschland zeigt, daß Lautenschläger an einer überraschend großen Anzahl dieser Häuser mitgearbeitet hat.⁴³³ Diese Projekte führten ihn mit bedeutenden Theaterarchitekten der Zeit

⁴²⁹ Vgl.: Mappe Oldenburg (69) VIII 105 b. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁴³⁰ Vgl.: Greisenegger-Georgila, V.: Theater von der Stange. Wiener Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar 1994. Seite 16 ff.

⁴³¹ Vgl.: Wagner, F.: Técnica Teatral, Barcelona 1959, Seite 184 ff.

⁴³² Vgl.: Mappe Oldenburg (69), VIII 105 b. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴³³ Vgl.: Goller, R.: euro-opera. Zitiert nach: <http://www.euro-opera.de/THJ.html>. Stand: Oktober 2006.

zusammen. Besonders hervorstechend in der Anzahl gemeinsamer Planungen ist das Atelier Fellner & Helmer. Das von den Architekten Ferdinand Fellner d. J. und Hermann Helmer betriebene Büro in Wien war auf den Bau von Theatern spezialisiert und insgesamt am Bau von 48 Theatergebäuden in Europa beteiligt.⁴³⁴ Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die umfangreiche Planung für den 1886 eröffneten Neubau des Stadttheaters in Halle an der Saale,⁴³⁵ der mit verschiedenen, sehr schön ausgearbeiteten Plänen im Nachlaß Lautenschlägers dokumentiert ist.⁴³⁶ Lautenschläger hatte zwar den Zuschlag für Halle nicht erhalten, trotzdem ist sein Entwurf von großer Bedeutung, da er eine konsequente Verwendung von Eisen zeigt, die zusammen mit der elektrischen Beleuchtung und einer Stahlkonstruktion für die Obermaschinerie die Modernität Lautenschlägers zeigt. Allerdings konnte er hier noch nicht sein Ideal einer vollständigen Eisenkonstruktion der Bühne realisieren. Die Planung zur Unterbühne für Oldenburg blieb eine Mischkonstruktion aus eisernen *und* hölzernen Teilen, wie sie auch Carl Brandt für das Festspielhaus in Bayreuth 1876 eingerichtet hatte.⁴³⁷

Lautenschläger reagierte sehr früh auf die Forderungen der Asphaleia-Gesellschaft von 1882, die nach dem katastrophalen Brandt des Wiener Ringtheaters 1881 dafür eintrat, Bühnen nur noch aus Eisen zu bauen, um die Feuersicherheit der Theater zu erhöhen.⁴³⁸ Das griechische Wort Ασφαλεία steht für Sicherheit und kennzeichnet das Bestreben der Reformbewegung, die von dem Maschinenfabrikanten Karl Drengg, Hoftheatermaler Johann Kautsky, Architekt Franz Roth und dem Ingenieur Robert Gwinner ausgearbeitet worden war, um eine grundsätzliche Erneuerung der Theater und die Durchsetzung der neuesten

⁴³⁴ Die fast schon monopolartige Stellung der Architekten in Österreich-Ungarn erklärt sich durch die hohe Qualität der Arbeiten des Ateliers, die bei niedrigen Kosten rasch durchgeführt wurden. Das Atelier Fellner & Helmer war auch auf künstlerischem Gebiet führend, ebnete dem Städtebau Wege zum Neobarock bis hin zum Jugendstil und wandte auch beim Bau von Kaufhäusern, Banken, Palästen und Hotels die neuesten bekannten Baumethoden an.

(Vgl.: Gerhard M. Dienes (Hrsg.): Fellner & Helmer - Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa. Graz 1999 (Ausstellungskatalog) und Alois von Wurm-Arnkreuz: Architekt Ferdinand Fellner und seine Bedeutung für den modernen Theaterbau. Wien und Leipzig 1919.

⁴³⁵ Vgl.: Mappe Halle Blatt IV 68. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴³⁶ Vgl.: Mappe Halle, IV 64, IV 65. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴³⁷ Vgl.: Baumann, Seite 307-311., und Mappe Halle, IV 72. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴³⁸ Vgl.: Buck, E.: Thalia in Flammen – Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart, Erlensee/Köln 2000, Seite 183 ff.

technischen Errungenschaften zur Erhöhung der allgemeinen Sicherheit in den Theatergebäuden durchzusetzen. Die Asphaleia lehnte Holz zugunsten von Eisen als Baumaterial für Bühnenmaschinerien ab und forderte, daß die Gasbeleuchtung, durch Elektrizität ersetzt werden müsse.⁴³⁹ Sicherlich hatten Pioniertaten von Persönlichkeiten wie Carl Lautenschläger ihren Teil dazu beigetragen, daß solche Forderungen überhaupt denkbar waren.

Für die Bewegung der Untermaschinerie schlug die Gesellschaft hydraulischen Antrieb vor und verwarf die Fußrampenbeleuchtung. Die aus künstlerischer Sicht folgenswerste Forderung der Asphaleia war der Vorschlag zur Nutzung des Rundhorizontes, der auch dazu beitrug, neue Dekorationsprinzipien zu ermöglichen. Anläßlich der Wiener Internationalen Elektrischen Ausstellung 1883 richtete die Gesellschaft das erste Theater nach den eigenen Prinzipien ein. Das erste feststehende Theater, das nach dem Asphaleia-System eingerichtet wurde, war das 1883/84 eingerichtete Opernhaus in Budapest, das nach der Vollendung als das modernste Theater Europas galt. Lautenschlägers Interesse für diese Entwicklungen dokumentieren die Pläne zum Budapester Theater, die er sich zusenden ließ und sorgfältig unter Budapest einsortierte.⁴⁴⁰ Aber auch seine weiteren Arbeiten zeigen eine direkte Prägung durch Asphaleia.

Schon 1882 hatte Lautenschläger mit gewissem Stolz auf seinen Zeichnungen zum zweiten Stadttheater in Riga „*Erstes eisernes Theater*“⁴⁴¹ vermerkt. Die zeitliche Nähe zu den Forderungen der Asphaleia-Gesellschaft stellt in Frage, ob Lautenschläger die Anregung hierzu durch die Asphaleia erhalten hatte, oder möglicherweise sogar unabhängig von der Asphaleia daran arbeitete, vollständige Bühnenkonstruktionen aus Eisen zu errichten. In Riga konnte Lautenschläger jedoch noch keine vollständige Eisenbühne bauen. Die erste vollständige Bühne aus Eisen plante Lautenschläger für Prag. Er scheiterte jedoch mit seiner Planung, da ein tschechischer Kollege schließlich den Zuschlag für das Prager Nationaltheater erhielt.⁴⁴² Erst 1883 richtete die Asphaleia-Gesellschaft ihr erstes, freilich ephemeres eisernes Theater anläßlich der Wiener Internationalen Elektrischen Ausstellung ein: Diesem folgte die Budapester Oper im Jahre 1884. In der Forschung wurde bislang nicht berücksichtigt, daß Lautenschläger auch

⁴³⁹ Vgl.: Vgl.: Baumann, Seite 178

⁴⁴⁰ Vgl.: Mappe Ungarn Budapest Jassy, XI 8. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁴⁴¹ Vgl.: Mappe Prag Tschechisches Landestheater, IV 79 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁴² Vgl.: Laut. 1906, Seite 137.

hinsichtlich der Verwendung von Eisen für die Bühnenkonstruktion in einer führenden Position neben der Asphaleia-Gesellschaft wirkte.⁴⁴³

Möglicherweise wurde Lautenschläger durch die Erfahrungen, die er in Stuttgart gemacht hatte, für das Thema der Feuersicherheit sensibilisiert. Seine Auseinandersetzungen über die Feuersicherheit mit Beamten des Hoftheaters⁴⁴⁴ und ein selbst erlebter Unfall mit einem brennenden Gaze-Vorhang, bei dem sich Lautenschläger verletzt hatte,⁴⁴⁵ mögen ihn empfänglich gemacht haben für das tiefgehende Trauma, das der Brand des Wiener Ringtheaters im Jahre 1881 in der gesamten Theaterlandschaft auslöste.⁴⁴⁶

Noch am Ende seiner Karriere, auf seinen Amerikareisen, lag ihm das Thema der Feuersicherheit am Herzen:

Unbegreiflich finde ich[...], dass die New Yorker Feuerpolizei sich mit ihrem geradezu vorsintflutlichen Bühnenlöschsystem zufrieden gibt. In New York glaubt man im Theater genug getan zu haben, wenn man dort, wie in irgend einem Warenhaus die selbstlöschenden Sprinklerapparate anordnet, die in Garderoben, Magazinen und sonst nicht allzu hohen Räumen gewiss sehr nützlich sind. Auf der Bühne aber, unterhalb eines Schnürbodens, der 26 Meter vielleicht vom Bühnenboden entfernt ist, bleiben dieselben wertlos, denn schlagen erst einmal die Flammen bis an die unter dem Schnürboden angebrachten Sprinkler, so nützen sie nichts mehr, nützt alles nichts mehr. Zu einem grossen Brande darf man es auf der Bühne überhaupt nicht kommen lassen; deshalb gehört vor Allem Ueberwachung des Theaters bei Tag und Nacht durch eine vollständig mit dem Theater vertraute grössere Löschmannschaft, aber nicht wie in New York, wo während der Vorstellung nur einmal ein Feuerwehrinspektor vorübergehend sich auf der Bühne sehen lässt, — dazu gehört ein [...] Löschapparat, der jederzeit in Funktion gesetzt werden kann, die ganze Bühne mit Wasser zu überschütten, — dazu gehört ein eiserner Vorhang — nicht ein lächerlicher Asbestlappen, wie es dort allgemein noch gebräuchlich, und dazu gehören

⁴⁴³ Eisen war zumindest bei der Errichtung von Theatergebäuden schon früh verwendet worden. J.V. Louis setzte das von den Architekten Ango und Eustache Sain-Fart erstmals in den 1780ern eingeführte System von Eisenrahmen und „Blumentopf-Elementen“ in seinem Entwurf des Théâtre-Français. Weiter vorangetrieben als durch die Theaterarchitektur wurde die Verwendung des Eisens jedoch vor allem durch den Brückenbau, der Konstruktionen aus Eisenträgern und dem typischen Eisen-Fachwerk notwendig machte, das auch für die Konstruktion von Bühnen Bedeutung erhalten sollte. Dabei waren die Pioniere des Brückenbaus, ähnlich wie auch die Theatermaschinenisten keine ausgebildeten Architekten oder Ingenieure.

Unzweifelhaft ist sicher auch, daß die Verwendung von Eisen im Bühnenbau durch die Bauten der Zeit inspiriert wurde, in denen die traditionelle Konstruktion aus hölzernen Dachbindern und Balken durch Eisen verdrängt wurde. Die Analogie zur Bühnenmaschinerie liegt auf der Hand: das Balkengerüst mit seinen Bindern und Balken wird genau so durch Eisen ersetzt, wie das später bei den Bühnengerüsten der Fall sein sollte. In jedem Fall setzte sich in der Architektur der Gebrauch des Eisens ab 1840 immer mehr durch. Auch hier spielte im übrigen neben statischen Fragen die Feuerbeständigkeit eine Rolle. Schon 1844 wurde in England empfohlen, für alle Warenhäuser auf feuerbeständige Konstruktionen zurückzugreifen. (Vgl.: Hitchcock, H.R.: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1994. Seite 169 –182.)

⁴⁴⁴ Vgl.: Bericht des Hofbaurats Büchler an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 25. Februar 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁴⁴⁵ Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 20. Januar 1880. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁴⁴⁶ Vgl.: Buck, E.: Thalia in Flammen – Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart, Köln 2000, Seite 170 ff und 199 ff. und: Laut. 1905, Seite 139

*verantwortungsvolle Aufsichtspersonen. Alles dies will man in freventlichstem Leichtsinn dort nicht einsehen, auch sich nicht belehren lassen und somit sind weitere Katastrophen nicht ausgeschlossen.*⁴⁴⁷

Lautenschläger selbst räumte dem Thema in seinem post mortem in „Bühne und Welt“ erschienen Artikel „Die Theaterbühne der Zukunft“ einen breiten Raum ein und zeigte, daß er sich mit besonderer Akribie mit den Grundlagen der Feuersicherheit auseinandersetzte. Lautenschläger führte selbst statistische Aufzeichnungen zu Theaterbränden und stellte fest, daß sich in den letzten 30 Jahren vor seinem Tode 794 Theaterbrände mit 2828 Todesopfern in steinernen Theatern ereigneten. Davon verzeichnete er 404 Brände in Europa und 380 in Übersee. Zusammen mit der Anzahl an Todesopfern, die Brände in Holzbauten gefordert hatten, kam er für den genannten Zeitraum sogar auf eine Anzahl von 8000.⁴⁴⁸ Aus seinen eigenen Aufzeichnungen ging hervor, daß

*nur ein kleiner Bruchteil dieser großen Zahl von Bränden während der Vorstellung entstanden ist, vielmehr brach der größte Teil der Brände ein bis zwei Stunden nach Schluß der Vorstellung, ein Teil zur Tageszeit und nur ein geringer Prozentsatz [...] während und eine Stunde vor Einlaß des Publikums.*⁴⁴⁹

Lautenschläger machte auch genaue Angaben zu Jahreszeiten, und sogar Wochentagen der Brände und stellte fest, daß in 301 Fällen das Feuer auf der Bühne oder in den Nebenräumen, Garderoben, Dekorationsmagazinen, Heizräumen oder Werkstätten ausbrach. Er kam zu dem Schluß: der „*feuergefährliche Raum ist also die Bühne und die Nebenräume*“ und machte das Alter der Theater, verwendete Materialien und fehlende Feuerschutzmaßnahmen für die Brandgefahr verantwortlich:

Massivgebäude mit gebrannten Steinen, die bekanntlich eine größere Feuersicherheit geben, fehlen ganz. Ummantelte, glutsicherer Eisenkonstruktionen findet man in [...] alten Theatern natürlich wenig, hingegen kann man als Deckung sogenannter feuersicherer Oeffnungen, kräftig mit Eisenblech beschlagene Türen finden, die selbstredend bei einem Brande sofort glühend werden usw. Und die Bühnenräume! Feuerherde in der vollsten Bedeutung des Wortes. Ein Wald von Holzwerk, von der Hitze der Gasflammen ausgedörnt, der Flamme harrend, die es verzehrt. Um den Gemeinden die Kosten eines Umbaues zu sparen und diese Theater vor Schließung von Seiten der Behörden zu sichern, hat man zu dem [...]Mittel gegriffen, den Wald von Holzwerk in den Bühnenräumen zu imprägnieren. Die Imprägnierungen sollen das Feuerschuttmittel für die alten Theater bilden. Wer dieser Meinung ist – irrt! Imprägnierungen der Holzwerke und Dekorationen in den Theatern sind absolut nicht geeignet, die Bühnenräume oder den Schnürboden feuersicher zu machen, denn das Holzwerk, die Dekorationen werden bekanntlich durch den Anstrich nur an der Oberfläche geschützt, während der Kern der Flamme zugänglich bleibt. Die Glut

⁴⁴⁷ Laut. 1905, Seite 148.

⁴⁴⁸ Vgl.: Lautenschläger, C.: „Die Theaterbühne der Zukunft“, erschienen in: B & W07, Seite 321.

⁴⁴⁹ Lautenschläger, C.: „Die Theaterbühne der Zukunft“, erschienen in: B & W 07, Seite 321.

*verzehrt diese imprägnierten Gegenstände sicher. In diesen Räumen arbeiten nun Menschen! In diesen Theatern versammeln sich nun allabendlich Hunderte von Personen, um sich an den Vorstellungen zu erbauen. Meiner Meinung nach darf keine Behörde zögern, den größten Teil dieser Theater zu schließen und nicht eher Vorstellungen darin abhalten zu lassen, bis ein neues, feuersicheres Theater entsteht. Um aber die Künstler nicht zu schädigen, das Publikum nicht um den Genuß des Theaters zu bringen, lasse man interimistisch in im Parterre gelegenen Saaltheatern die Vorstellungen abhalten.*⁴⁵⁰

Lautenschlägers radikale Forderung ergibt sich aus den eigenen Erfahrungen. Imprägnierungen im Jahrestakt, wie sie auch am Stuttgarter Hoftheater als geeignetes Mittel gesehen wurden,⁴⁵¹ hielt er für Flickwerk, da diese nach 20 Vorstellungen abgenützt seien und durch den entstehenden Staub zu gesundheitlichen Schäden führen konnten. Unterstützung fand Lautenschläger auch bei den Architekten, mit denen er zusammenarbeitete, die er neben Gottfried und Manfred Semper als führend auf dem Gebiet des feuersicheren Bauens bezeichnete. Es mag Lautenschläger um so mehr enttäuscht haben, daß er auch 1885 in Schwerin, wo er eine eiserne Einrichtung nach seinem System ausführte,⁴⁵² auf eine eiserne Untermaschinerie verzichten mußte:

*Merkwürdige Gründe waren für diese sonderbare Ausführung maßgebend; erstens, in Deutschland war noch kein Verbot für die hölzernen Bühneneinrichtungen erlassen; zweitens, die am Althergebrachten hängenden Maschinenmeister protestierten gegen eine eiserne Unterbühne; drittens, eine hölzerne Einrichtung kam weit billiger. Diesen wichtigen Gründen fiel die eiserne Unterbühne zum Opfer. - - Nicht besser ging es mir im Jahre 1888 noch in Berlin, wo ich die zwei ersten eisernen Bühnen: das Lessing- und Berliner Theater, unter gleichen Vorschriften ausführen musste. Erst in Holland, am Stadttheater in Amsterdam, war es mir vorbehalten, die erste ganz eiserne Bühne einzurichten.*⁴⁵³

Erst später also konnte Lautenschläger vollkommen eiserne Bühnen verwirklichen. Ein besonders anschauliches Beispiel ist der Umbau des Mannheimer Theaters um die Jahrhundertwende, die Lautenschläger gründlich mit Fotografien dokumentieren ließ. Bei diesem Umbau ersetzte Lautenschläger die ursprüngliche Holzkonstruktion Mühldorfers durch eine eiserne Konstruktion nach seinem System. Er bewahrte die Pläne Mühldorfers sorgfältig auf,⁴⁵⁴ nutzte sie aber auch dazu, seine Projektierung mit Gitterträgern in der zweiten Unterbühne, Flugwerk und gußeisernen Stützen einzuzeichnen. Für die umfangreichen Änderungen der Bühnemaschinerie war in diesem Fall jedoch nicht nur eine Aufstockung des Daches, sondern auch die

⁴⁵⁰ Lautenschläger, C.: „Die Theaterbühne der Zukunft“, erschienen in: B & W 07, Seite 321 - 322

⁴⁵¹ Vgl.: Schreiben ohne Absender an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 20. März 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁴⁵² Vgl.: Laut. 1905, Seite 141

⁴⁵³ Laut. 1906, Seite 141

⁴⁵⁴ Mappe Mannheim Nationaltheater (42), Blatt VI 81, VI 36 b. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Ausschachtung des Bereichs unter der Bühne nötig, um mehr Platz für die Unterbühne zu schaffen.⁴⁵⁵

Ein Vergleich der Konstruktion Mühldorfers mit ihrem hölzernen Dachstuhl und den großen Flugwerkwalzen (Abb. 12) mit der Umbaumaßnahme Lautenschlägers zeigt die konsequente Ersetzung des Materials Holz, sowie die systematische und übersichtliche Einteilung von Zugvorrichtungen und Flugwerkwalzen neben der übersichtlichen Einteilung der Prospektzüge und Rollen. (Abb. 13) Eine Abbildung des aufgebrochenen Bühnenpodiums mit der Holzkonstruktion Mühldorfers (Abb. 14) ermöglicht einen Blick in den drei Stockwerke hohen Bühnenkeller, wo die großen Versenkungen (bezeichnet mit A), die Kassetten (bezeichnet mit B) sichtbar sind. Interessant ist auch die Ansicht einer Verwandlungswalze von Mühldorfer (Abb. 15), mit der szenische Effekte von der Unterbühne aus, wie den Einsturz von Sälen oder große Verwandlungen, beispielsweise vom Zauberpalast in der Oper »Oberon« in eine Ansicht Bagdads, bewerkstelligt werden konnten. Im Gegensatz dazu zeigt die Ansicht des Aufbaus der eisernen Unterbühne durch Lautenschläger im Jahr 1902 (Abb. 16) den freien Platz, der es ermöglichte, daß große Gebälk- und Tischversenkungen auf zwei Dritteln der Bühne große Teile des Bühnenpodiums heben und senken konnten. Sehr gut sichtbar in der Planung Lautenschlägers für Mannheim sind die Züge für Prospekte und Soffitten, die in schmiedeeisernen Röhren verlegt wurden, während die alten aus Holzlatten bestanden. Lautenschläger ersetzte auch die traditionellen Hanf- durch Drahtseile. Die eiserne Unterbühne mit den Gewichtsführungen der Prospektzüge in Mannheim (Abb. 17) hebt sich deutlich von der Konstruktion der Bühne des Hof- und Nationaltheaters in München ab, die Carl Brandt 1871 zur Aufführung von »Das Rheingold« ausführte, (Abb. 18) und zeigt die Weiterentwicklung dessen Ideen durch den Schüler. Die Verwendung von Eisen machte nur einen Teil der Forderungen Lautenschlägers zur größeren Feuersicherheit aus. Lautenschläger sah auch Gefahren voraus, die bei einem ausgebrochenen Brand durch versperrte Fluchtwege entstehen konnten:

⁴⁵⁵ Vgl.: Mappe Mannheim Nationaltheater (42), Blatt VI 36 a . Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Wehe dem gesamten Theaterpersonal, wehe dem Publikum, wenn in einer Shakespearevorstellung oder sonst einem klassischen Stück mit zehn, fünfzehn Dekorations- und Mobilien-Verwandlungen ein Feuer auf der Bühne ausbrechen sollte. Auch bei der größten Ordnung kann es absolut nicht vermieden werden, daß Dekorationsstücke momentan im Weg stehen. Im Moment aber, wo in solchen Situationen auf der Bühne ein Brand entsteht, nützen die Schutzvorrichtungen sehr wenig, denn zu den hindernd im Wege stehenden Möbeln und Dekorationsstücken kommt die rasch in diesen Räumen fortschreitende Verqualmung und gesellt sich die Panik der Künstler, die sich in Rettungsversuchen ihrer Person überbieten und die Feuerwehr in ihrer schweren Arbeit hindern.⁴⁵⁶

Deshalb lautet seine Forderung:

*Aus dem Wege die Dekorationen, die am Spielabend gebraucht werden, und hinunter mit ihnen **unter** die Erde. In heutiger Zeit, wo die Bauplätze so teuer sind, wo mit Recht die allseitig freie Lage des Theaters gefordert wird, heißt es jeden Winkel praktisch ausnützen, und dabei feuersicher ausnützen, beim Theaterbau. Es muß für alle Theater obligatorisch werden, die Handmagazine für die am Abend gebrauchten Dekorationen unter der Erde anzubringen und mit Aufzug auf die Bühne zu bringen.⁴⁵⁷*

Die konsequente Umsetzung seiner eigenen Ideen zeigt sich besonders deutlich im Projekt für Kaiserslautern. Dort verlagert Lautenschläger tatsächlich das hinter der Bühne befindliche Dekorationsmagazin unter die Erde. Entnommen werden konnten die Dekorationsteile aus dem Magazin durch eine sogenannte Magazinklappe, wodurch der unterirdische Platz bestmöglich ausgenutzt werden konnte.⁴⁵⁸ Die Ausnutzung des geringen Platzangebotes ist durch Lautenschläger bestechend gelöst. Trotz der Einschränkungen verfügt die Bühne über eine große und drei kleine Versenkungen sowie sonstige notwendige Einrichtungen wie einen Regulator für die elektrische Beleuchtung, sowie einen Gang hinter der Bühne, der für die nötigen Seitenwechsel genutzt werden konnte. Lautenschläger brachte hier seine ganze Erfahrung ein, die sich auch im Detail eines kleinen, separaten Lagerraumes hinter einer Rabitzwand zeigt.⁴⁵⁹

Elektrischer Antrieb

Lautenschläger spielte nicht nur eine entscheidende Rolle bei der elektrischen Beleuchtung der Theater des 19. Jahrhunderts. Sehr bald entdeckte er auch die Elektrizität als Antriebskraft für das Theater. Dieser Aspekt der Karriere

⁴⁵⁶ Lautenschläger, C.: „Die Theaterbühne der Zukunft“, erschienen in: B & W 07, Seite 322

⁴⁵⁷ Lautenschläger, C.: „Die Theaterbühne der Zukunft“, erschienen in: B & W 07, Seite 322 ff.

⁴⁵⁸ Vgl.: Wahn, Mappe Kaiserslautern, XIV, 96. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁵⁹ Vgl.: Mappe Heilbronn, Heidelberg, Herrenchiemsee, Blatt VI, VI 2, VI 3, VI 5, VI, 6, IV 227, IV 227 a, IV 227 b und Mappe Kaiserslautern, Blatt XIV 97, XIV 96, 317, XIV 98. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Lautenschlägers wurde bislang in der Forschung ebenfalls vernachlässigt, wenn auch Schöne einen Hinweis darauf gibt, daß Lautenschläger die Anwendung der Elektrizität nicht auf die Beleuchtung beschränkte, sondern auch als Antriebskraft nutzte⁴⁶⁰ und konkretisiert, daß Lautenschläger 1896 in seinem Projekt für den Einbau einer Drehbühne im Münchener Nationaltheater elektrischen Antrieb für die „Riesen-Drehbühne“ und die anderen Bühnenmaschinen vorsah,

*wobei ein zentrales Schalt- und Regelpult im Bühnenportal vorgesehen war. Für diese Bühne waren auch andere Neuerungen vorgesehen, wie Wagen mit Dekorationsteilen, ein auf elektrisch betriebene Konusse gewickelter Horizont, der vor- und zurückgefahren werden konnte und anderes mehr.*⁴⁶¹

Angeregt durch die Verwendung der Hydraulik durch die Asphaleia-Gesellschaft hatte Lautenschläger jedoch zunächst seine Aufmerksamkeit dem hydraulischen Antrieb gewidmet.

*Den eisernen einfachen Theatern in Prag folgte bald ein großer Fortschritt mit der Pester Asphaleia-Bühne. [...] Von hydraulischen Pressen wurde auf der Asphaleia-Bühne das parallel zum Proszenium in einzelne Streifen zerlegte Bühnenpodium getragen, um mit Hilfe derselben innerhalb gewisser Grenzen im Ganzen oder teilweise, auch treppenförmig gehoben oder gesenkt.*⁴⁶²

Möglicherweise wurden ihm die Ideen der Asphaleia durch die Einrichtung der hydraulischen Untermaschinerie 1885 im Stadttheater Halle vermittelt. Lautenschläger verfügte über Pläne der Asphaleia-Bühne⁴⁶³ und plante selbst nach 1885 hydraulische Untermaschinerien unter anderem für, das »Deutsche Theater« in Budapest⁴⁶⁴, das Theater für die Elektrotechnische Ausstellung in Frankfurt im Jahr 1891⁴⁶⁵, das Stadttheater in Straßburg im Jahr 1891⁴⁶⁶ und das Hoftheater in Stuttgart.⁴⁶⁷ Lautenschläger anerkannte zwar die Möglichkeiten der Bewegung und Gestaltung der Bühne durch die Hydraulik, wies aber auch

⁴⁶⁰ Vgl.: Schöne, Seite 177.

⁴⁶¹ Schöne, Seite 185.

⁴⁶² Laut. 1905, Seite 145.

⁴⁶³ Vgl.: Mappe Ungarn Budapest Jassy, XI 8. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁶⁴ Vgl.: Mappe Ungarn Budapest Jassy, 172. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁶⁵ Vgl.: Mappe Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt, XIV 6. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁶⁶ Vgl.: Mappe Straßburg, III 18. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁶⁷ Vgl.: Mappe Stuttgart 735 VII 52. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

auf die „große Gefahr des Abstürzens von Personen in die entstehende große Oeffnung bei Verdunkelung der Bühne“⁴⁶⁸ hin und stellte fest:

*Die hydraulische Bühnenanlage der Asphaleia fand aber trotz aller Vorzüge, die ich angeführt, doch nur wenig Einführung. Dieselbe ist in der Herstellung und Betrieb teuer und bei transportablen Maschinen wegen der Schwierigkeit des Zu- und Ablaufes des Druckwassers umständlich.*⁴⁶⁹

Es erscheint als logische Folge der Elektrifizierung der Bühne durch Lautenschläger, daß dieser bald auch auf die Elektrizität als Antrieb setzte:

*Der Elektromotor, der uns jetzt überall als Kraftspender der Last- und Luxuswagen, der Straßenbahnen, des Fahrrades, des Automobils begegnet, der im Haus die Nähmaschine, im Salon den sanft fächernden Ventilator treibt, dieser, die ganze Welt jetzt rebellierende Motor hat mich so lange gereizt und angelockt, bis ich ihn endlich für die Bühne annektierte, wo er hinpasst, wie nirgends besser.*⁴⁷⁰

Für Lautenschläger lag es nahe, den Versuch eines elektrischen Antriebes zu machen, da die elektrische Kraft bereits in vielen Theatern durch die Beleuchtungsanlage zur Verfügung stand und somit keine weiteren Anlagen zur Stromerzeugung notwendig waren. Darüber hinaus stellte es kein Problem dar, Strom mit geringem Aufwand und Kosten genau dorthin zu leiten, wo man ihn in der Maschinerie brauchte. Das erste Theater, das Lautenschläger mit Elektromotorenantrieb versah, war das 1895 eingerichtete Deutsche Theater in München.⁴⁷¹ Eine genaue Beschreibung des elektrischen Antriebes für eine Bühne, bei der allerdings bereits eine Drehbühne vorgesehen war, lieferte Lautenschläger in der Patentschrift auf einen Zentralschalter für elektrisch-maschinell betriebene Theaterbühnen, den er im April 1895 zusammen mit der Elektrizitäts-Aktiengesellschaft vormals Schuckert & Co. aus Nürnberg einreichte. Dieses Patent, das bereits mit dem Antrieb einer Drehbühne rechnete, erlaubte es, die verschiedenen Elektromotoren, die zum Antrieb nötig waren, von einer zentralen Schaltstelle aus zu regeln:

Dabei ist der gewöhnliche Ort, von dem die Centralregelung vorgenommen wird, in der Nähe der elektrischen Regelungseinrichtung für die Beleuchtung gedacht; es sind aber an mehreren Orten solche Centralpunkte vorgesehen, damit der Leiter der Bühnen-maschinerie auch von einem anderen Orte, je nach Erforderniß, die Regelung der ganzen maschinellen Anlage vornehmen kann. Es genügt übrigens nicht, die Regelung in einem Punkte zu vereinigen, sondern es ist gleichzeitig eine Vorrichtung angeordnet, welche gestattet, die Motoren gruppenweise zusammenzufassen und durch kurze

⁴⁶⁸ Laut. 1905, Seite 145.

⁴⁶⁹ Laut. 1906, Seite 350.

⁴⁷⁰ Laut. 1905, Seite 141.

⁴⁷¹ Vgl.: Laut. 1906, Seite 351

Handgriffe zu erhalten. [...] Die gesamte Maschinerie, die Aufzüge, die- Vorhänge, Prospekte und Versenkungen [...] sind mit Elektromotoren ausgerüstet, und zwar ist für jede Art von Einrichtung eine doppelte magnetische Kupplung vorgesehen, die eine zur Aufwärts- und die andere zur Abwärtsbewegung. [...] Sämtliche Leitungen führen [...] zu der Schaltvorrichtung. [...] Ein Umlegen der Hebel hat die Einschaltung der magnetischen Kupplungen für Aufwärts- oder Abwärtsbewegung zur Folge. Der Übersichtlichkeit wegen sind die erforderlichen Stromschlußfedern und Stücke nicht gezeichnet. [...] Solche Einrichtungen werden an verschiedenen Stellen aufgestellt, z. B. in der Nähe des Souffleurkastens, in einer kleinen Loge für den Maschinisten und in Höhe der ersten oder zweiten Etage.⁴⁷²

Einen elektrischen Antrieb plante Lautenschläger auch für das Prinzregententheater ein. Sowohl Unterlagen im Nachlaß Lautenschlägers⁴⁷³ als auch eine Veröffentlichung der AEG⁴⁷⁴ über das 1901 eröffnete Prinzregententheater bestätigen die elektrische Einrichtung. Zeitgenössische Berichte geben eine genaue Vorstellung von Möglichkeiten und Leistung der Einrichtung:

Zugvorrichtungen sind vorgesehen für 64 Prospekt- und 20 Soffittenzüge. [...] Alle Prospekt- und Soffittenzüge sind beliebig miteinander zu verkuppeln, so daß z.B. 10 Prospekte, Soffitten, Bögen nach oben sich bewegen, während andere 10 von oben zu gleicher Zeit herabgehen. Die zum Bewegen bestimmten Züge werden schon vor der Szenenveränderung in den Mechanismus eingeschaltet, und es genügt dann das Einschalten von [elektrischen] Kupplungen, um alle 20 Züge in Bewegung zu setzen. Das Stillstehen derselben geschieht durch automatische Ausschalter.⁴⁷⁵

Walter Unruhs Aussage, daß Maschinenzüge „mit elektrischem Antrieb ungefähr seit 1910 bekannt“⁴⁷⁶ seien, wird durch diese Sachlage genau so widersprochen wie durch das Patent vom 26. April 1895. Weit vor dem bisher in der Forschung angegebenen Zeitpunkt nutzte Lautenschläger bereits einen elektrischen Antrieb von Zügen und dachte auch schon daran, einen vollständigen elektrischen Antrieb der Bühne zu verwirklichen. Auch wenn Baumann feststellt, daß die Firma Siemens Brothers und ihr Mitarbeiter C. Köppler Lautenschläger in der Anwendung der Elektrizität für den Antrieb der Bühne zuvorkam, ohne dies näher zu konkretisieren,⁴⁷⁷ so legte Lautenschläger auch hier weitestgehend unabhängige und vor allen Dingen vollkommen funktionstüchtige Vorschläge vor, um seine Ideale zu verwirklichen.

⁴⁷² Patentschrift Nr. 84661 Klasse 21: Elektrische Apparate. Eingereicht beim Kaiserlichen Patentamt und als „Centralschalter für elektrisch-maschinell betriebene Theaterbühnen“ patentiert im Deutschen Reiche vom 26. April 1895 ab.

⁴⁷³ Vgl.: Mappe München, Prinzregententheater (61), 257 u.a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁷⁴ Vgl.: AEG (Hrsg.): Elektrische Anlage im Prinzregenten-Theater, München o. J, Seite 12.

⁴⁷⁵ Schaumberg, G.: „Das Prinzregententheater in München“, erschienen in: B & W 00-01, Seite 984.

⁴⁷⁶ Unruh 1950, S. 85.

⁴⁷⁷ Vgl.: Baumann, Seite 155 ff.,

Ein wichtiges Merkmal der Einrichtungen Lautenschlägers waren Panoramavorrichtungen und Wandeldekorationen zusammen mit allen technischen Vorrichtungen, die zur Bedienung derselben notwendig sind.⁴⁷⁸ Neben den Wandelpanoramen, die Lautenschläger sowohl fest als auch mobil ausführte,⁴⁷⁹ gehören Rundhorizonte häufig zu seiner Planung. Diese Rundhorizonte, die gewissermaßen den Abschlußprospekt mit den Seiten verbindet, gehören zu den innovativen Einrichtungen der Lautenschlägerschen Oberbühne. Rundhorizontmaschinen und ihre Details sind in den Planungen für München und Mannheim, aber auch in der Planung zu Covent Garden in London oder für die Bühne der Elektrotechnischen Ausstellung in Frankfurt im Nachlaß erhalten. Auch hier ergibt sich eine direkte Verbindung zu Brandt, der zurückgreifend auf kleine Teilhorizonte mit Kreisbogenausschnitt, die es bereits im 18. Jahrhundert gegeben hatte, Vorläufer des Rundhorizontes entwickelte: 1869 hatte er in München den »ewigen Prospekt«, eine viertelkreisförmige nach vorn gerichtete Gardine eingeführt, deren Maße so groß waren, daß sie jede desillusionierende Einsicht durch das Publikum nach oben und an den Seiten verhinderte. Als Rundhorizont verstand man in der Zeit Lautenschlägers einen halbkreisförmigen Prospekt, der so groß war, daß er den Bühnenraum völlig umfaßte und wie eine Wandeldekoration sich nach links und rechts bewegen konnte. Ein solcher Rundhorizont wurde von der Asphaleia-Gesellschaft entworfen und 1884 im neuen Opernhaus in Budapest eingebaut; wahrscheinlich diente dieser Lautenschläger als Muster.⁴⁸⁰ Innovativ war Lautenschläger auch in der Vereinfachung der Obermaschinerie. Kranich weist darauf hin, daß hydraulische Züge bereits im Budapester Opernhaus eingeführt wurden. Diese Einrichtung durch die Asphaleia-Gesellschaft hatte jedoch den Nachteil, daß nur eine beschränkte Anzahl

⁴⁷⁸ Auf über 40 Blättern, die im Nachlaß Lautenschlägers erhalten sind, beschäftigte er sich mit Wandeldekorationen und deren Funktionen. Eine der frühesten Erwähnungen einer Wandeldekoration findet sich anläßlich der Uraufführung von Carl Maria von Webers „Oberon“ im Jahre 1826 in London. Extensiven Gebrauch machte auch Wagner von Wandeldekorationen. Bei der Uraufführung des Parsifal in Bayreuth 1882 verwandte Carl Brandt mehrere, hintereinander plazierte Wandeldekorationen aus Schleiermaterial, um den optischen Eindruck von Tiefe zu vermitteln. (Vgl.: Baumann, Seite 154-165.)

⁴⁷⁹ Vgl. unter anderem: Mappe Mannheim Nationaltheater (43), IX 2, VI 11, IX 30, VI 6b, 6 c, IX 6b; Mappe New York (64), XVII XIV 239 (doppelt); Mappe München, Prinzregententheater (61), PR 55 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁸⁰ Vgl.: Hamann, E. O.: „Rundhorizonte“ in: Podium Zeitschrift für Bühnenbilder und Theatertechnik, Berlin 1/1984, S. 27-28; und: Baumann, Seite 1980. S. 165-170.

Hebewerke für die Züge zur Verfügung stand und eine Verbindung derselben erst durch eine gesonderte Vorrichtung hergestellt werden konnte.

*Im Betrieb erwies sich dies Verfahren als unbrauchbar und wurde deshalb wieder aufgegeben; außerdem war eine äußerst sorgfältige Handhabung nötig, um ein Zerreißen der 60 bis 80 dicht nebeneinander hängenden Leinwandprospekt und Gaze-Schleier zu verhindern.*⁴⁸¹

Erst durch die Verwendung des Bühnenhimmels fiel dieses Problem weg. Lautenschläger führte jedoch im Nationaltheater in München bereits eine Lösung des Problems vor: Sämtliche Züge seiner Einrichtung *„konnten beliebig miteinander gekuppelt und von Wellen angetrieben werden, von denen die einen zur Aufwärts-, die anderen zur Abwärtsbewegung dienten.*“⁴⁸² Angetrieben wurde diese Einrichtung durch zwei Elektromotoren, die mit unterschiedlicher Geschwindigkeit liefen. Darüber hinaus konnte jedoch auch jeder einzelne Zug separat per Hand bedient werden. Auf diese Weise konnten bis zu acht Züge gleichzeitig nach oben gezogen und acht weitere herabgelassen werden. Jede Gasse verfügte über zehn bis zwölf Mitnehmerrollen. *„Sollten zusammen sechs Züge in sechs Gassen nach oben gehen, so wurden vorher die Hanfzugseile von Hand durch eine Hebelvorrichtung an die betreffende Mitnehmerrolle angepreßt und von der motorisch bewegten Welle mitgenommen.*“⁴⁸³

Lautenschläger reagierte mit dieser Einrichtung nicht nur direkt auf die Probleme der zeitgenössischen Bühnentechnik, sondern schuf auch die Voraussetzungen für das aufwendige Verwandlungstheater seiner Zeit. Inszenierungen von »Das Rheingold« mit den aufwendigen Darstellungen des Rheingrundes, seinen Wassermassen und Strömungen, die Feuersbrunst des Weltuntergangs in der Götterdämmerung oder aber die mannigfaltigen Verwandlungen, die eine Inszenierung des »Tannhäusers« an die Bühnentechniker des späten 19. Jahrhunderts stellte, wurden durch eine solche technische Einrichtung, die eine Vielzahl an Effekten, rasche Verwandlungen und Szenenwechsel erlaubte, vorangetrieben und vereinfacht.

Aus dem Atelier Lautenschlägers gingen nicht allein Pläne für komplette Bühneneinrichtungen hervor. Lautenschläger bediente auch eine Vielzahl von Theatern mit einzelnen Apparaten und Effektvorrichtungen. Versenkungen, Züge,

⁴⁸¹ Kranich I, Seite 172.

⁴⁸² Kranich I, Seite 172.

⁴⁸³ Kranich I, Seite 173 – 174.

Klammern für Prospekte und Soffitten wurden in großen Zahlen von seinem Atelier geliefert. Diese wurden oftmals von Theatern in Auftrag gegeben, die Lautenschläger in der Vergangenheit eingerichtet hatte und sich in technischen Fragen auf die Erfahrung Lautenschlägers verließen.

Herausragend unter solchen Projekten sind vor allem die Planungen, die Lautenschläger für Vorhänge diverser Art durchführte. Mit der Umstellung der Obermaschinerie von Holz auf Eisen erhielt Lautenschläger Aufträge für eiserne Vorhänge. Diese Sicherheitsmaßnahme, die eine schnelle Trennung des Zuschauerraumes vom Bühnenraum durch das Herablassen einer eisernen Courtine gewährleisten sollte, wurde in Deutschland mit dem 12. Oktober 1889 durch gesetzlichen Beschluß verbindlich. Der Nachlaß enthält allein für eiserne Vorhänge fünfzehn Entwürfe, von denen einige auch für das europäische Ausland bestimmt waren und nach Bern oder Riga gingen.

Ebenso ging eine Vielzahl an Aufträgen für traditionelle Vorhänge bei Lautenschläger ein. Lautenschläger plante die meisten als sogenannte

Wagnervorhänge, die er aber meist mit „*teilbarer Vorhang*“ bezeichnete.⁴⁸⁴

Wagnervorhänge realisierte Lautenschläger in Pforzheim für den dortigen Saalbau⁴⁸⁵, das Hoftheater Mannheim⁴⁸⁶ aber auch für das ungarische Pest,⁴⁸⁷ und in New York lieferte er die Technik zur Handhabung des dortigen teilbaren Vorhangs.⁴⁸⁸

Angepaßt an die besonderen Bedürfnisse bestimmter Veranstaltungsorte konnte die von Lautenschläger durchgeführte Planung für Vorhänge jedoch auch abweichen. Für das Revuetheater Metropol in Berlin plante Lautenschläger einen Vorhang in Form eines kopfüber herabhängenden Fächers, dessen Segmente über Seilzüge nach oben und zur Seite hin weggezogen werden konnten.⁴⁸⁹ Dieser originelle Entwurf zeigt die Anpassungsfähigkeit und Kreativität Lautenschlägers,

⁴⁸⁴ Wagnervorhänge zeichnen sich dadurch aus, daß sie nicht zur Seite gezogen, sondern seitlich gerafft werden. Gegenüber dem sogenannten Hauptvorhang haben sie den Vorteil, daß sie nicht als erstes oder letztes die Füße des Darstellers verbergen oder dem Blick des Publikums enthüllen (Vgl. Schubert, O.: Das Bühnenbild, München, Seite 173 ff.)

⁴⁸⁵ Vgl.: Mappe Pforzheim XIV 65. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁸⁶ Vgl.: Mappe Mannheim Nationaltheater (46), VI 104. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁸⁷ Vgl.: Mappe Ungarn Budapest Jassy, VIII 51. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁸⁸ Vgl.: Mappe New York (64). Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁸⁹ Vgl.: Mappe Berlin Metropol Th, 863, IV 230. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

der sich auf die Bedürfnisse eines Revue-Theaters genauso einfühlen konnte, wie in den Betrieb des klassischen Theaters.

Lautenschläger widmete sich auch den Einrichtungen ephemerer Bühnen in Gebäuden, die nicht als Theater geplant waren. Ein Beispiel hierfür ist die Planung für eine Konzertmuschel, die Lautenschläger für den Städtischen Saalbau in Saarbrücken projektierte, damit dieser gelegentlich als Theater genutzt werden konnte. Lautenschläger sah hier eine komplette Bühne mit Podium und Bühnenrahmen vor, die wie eine heute noch übliche Konzertmuschel gestaltet und mit Leinwand bespannt werden sollte. Dabei legte Lautenschläger besonderen Wert darauf, daß die Bühnengestelle zusammengelegt und platzsparend verstaut werden konnten. Viele Zeichnungen des Nachlasses beschäftigten sich mit der Praktikabilität zusammenklappbarer Gestelle und den dazu nötigen Scharnieren. Dadurch kann angenommen werden, daß Planung des Bühnengestells und der Konzertmuschel zusammengehören.

Auch die Muschel selbst wurde von Lautenschläger wie das Bühnengestell zerlegbar geplant. Damit schuf Lautenschläger die Möglichkeit, den Saalbau in kurzer Frist für Konzerte und Darbietungen einzurichten und nach Bedarf genau so schnell wieder zu räumen. Die Planung für den Einbau einer Bühne in ein Zirkusgebäude in Stettin wird einen ähnlichen Hintergrund gehabt haben.⁴⁹⁰

Bühnen nach dem »System Lautenschläger«

Lautenschläger räumte dem Ideal, einen vollständigen Antrieb der Maschinerie der Ober- und Unterbühne durch Motoren zu gewährleisten, besonderen Stellenwert in seinen Planungen ein. In Lautenschlägers Nachlaß zeigt sich, daß er vollständig motorisierte Bühnemaschinerien, d.h. Bühnen mit motorisiert bewegter Ober- und Unterbühne mit dem Begriff »System Lautenschläger« kennzeichnete. In der bisherigen Forschung wurde dieser Begriff allein mit dem Einlampensystem Lautenschlägers in Verbindung gebracht.

Lautenschläger plante Bühnen nach dem »System Lautenschläger« unter anderem für das Lyrische Theater der Stadt Antwerpen⁴⁹¹ und das Metropolitan Opera

⁴⁹⁰ Vgl.: Mappe Saarbrücken XIV 1 a-c, XIV 2. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁹¹ Vgl.: Mappe Amsterdam, Rotterdam, Antwerpen, 800. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

House in New York.⁴⁹² Auch das letzte Projekt, an dem er arbeitete⁴⁹³ richtete er nach diesem System aus. Zum ersten mal kam das »System Lautenschläger« im Deutschen Theater in München (Abb. 19 – 20) zur Anwendung:⁴⁹⁴

*Das Deutsche Theater in München [...] konnte ich in einer Vollkommenheit herstellen, wie keine der zur Zeit bestehenden deutschen Bühnen sie besitzt. Die Bühnenmaschinerie habe ich hier zum ersten Male durchgehend mit elektromotorischem Antrieb eingerichtet. Es können elektromotorisch betrieben werden: die Prospekt- und Soffittenzüge, die Portalvorhangzüge, die Versenkungen, die Gitter- und Kassettenzüge, der eiserne Vorhang, der Magazinaufzug, der Donner, Wind, Regen und die Wandeldekoration. Die Bühne, welche in normaler Lage 1 m über dem Boden des Zuschauerraumes liegt, kann samt der ganzen Eisenkonstruktion der Unterbühne um 1 m versenkt werden, sodass nach Überdecken des Orchesters für die bekannten Bälle ein einziger großer Saal entsteht.*⁴⁹⁵

Am deutlichsten zeigen sich die Eigenschaften des »Systems Lautenschläger« in der Anlage des Prinzregententheaters in München, das bereits in der zeitgenössischen Literatur als das Meisterwerk Lautenschlägers bezeichnet wurde. (Abb. 21) Nach ausgesprochen kurzer Bauzeit von knapp einem Jahr wurde das Haus nach den Planungen des Büros Heilmann & Littmann vollendet.

Vorbild für die Anlage des Residenztheaters war der Aufbau des Bayreuther Festspielhauses. Vom versenkten Orchester aus wurde der ansteigende Zuschauerraum in der Form eines Amphitheaters konzipiert. (Abb. 22) Nur die Logenreihe über dem Parterre wich von Wagners Theater ab. Die Fachwelt attestierte dem Prinzregententheater sogar eine Verbesserung der berühmten Akustik von Bayreuth.

Für das Prinzregententheater setzte Lautenschläger sein gesamtes technisches Können ein, ohne jedoch eine Drehbühne einbauen zu können. Die 44 m hohe Bühne mit 29,50 m Breite und 23 m Tiefe (Hinterbühne 17 x 14 m) teilte Lautenschläger in sieben Kulissengassen, mit je drei Freifahrten (je 24 m lang und nur 24 mm breit), die von unten verschließbar je zwei Kulissenwagen aufnehmen konnten. Insgesamt war die Plazierung von bis zu 40 Kulissenwagen auf der Bühne möglich.

Die Freifahrten waren jedoch nicht nur für die Bewegung von Kulissen, Panoramawänden und Versetzungen vorgesehen. Sie konnten auch zum Auf- und

⁴⁹² Vgl.: Mappe New York (65), XIV, 210. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁹³ Vgl.: Mappe Hamburg 247. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁹⁴ Vgl.: Mappe München, Deutsches Theater, Privattheater, Colosseum Odeon, Glaspalast, 550. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁴⁹⁵ Laut. 1905, Seite 146

Ablassen von Dekorationsverwandlungen, für aufsteigende Wasser, Nebelschleier etc. genutzt werden. Die Verschlüsse für die Freifahrten aus Holz sollten durch einen Bühnenarbeiter allein mittels Hebelvorrichtung bedient werden können. Dadurch war es möglich auf das manuelle Öffnen und Schließen zu verzichten. Die Verschlüsse mußten so auch nicht mehr wie bisher weggetragen werden. Die Bühne des Prinzregententheaters erhielt durch Lautenschläger sechs große Versenkungen, die auf eine Tiefe von 8 m unter den Bühnenboden herabgelassen werden konnten. Die einzelnen Versenkungstische wurden durch zwei verbundene Gitterträger gebildet und konnten durch seitlich in der Unterbühne stehende Windevorrichtungen einzeln oder alle sechs zusammengekuppelt bewegt werden. Bis zu 3000 kg Gewicht konnten mit Hilfe dieses Getriebes bewegt werden, so daß Feerietableaux, Dekorationsgegenstände sowie Personal mühelos auf- und abbewegt werden konnten. Eine Bandbremse sorgte für rasche Abgänge und ermöglichte plötzliches Verschwinden von Dekorationen und Darstellern. Nochmals unterteilt wurden die Kulissengassen durch eine Reihe von acht Kassettenklappen, die ebenfalls zentral durch eine Person bedient werden konnten. Möglich war das Öffnen einzelner Klappen genau so wie das konzertierte Öffnen aller Klappen. Dadurch wurde zum einen die Sicherheit erhöht,⁴⁹⁶ zum andren wie auch Personalkosten gespart werden. Neben dem üblichen Hinab- oder Herausheben ganzer, an Gitterträgern hängender Prospekte und Versetzungen in oder aus der Unterbühne, sorgten drei transportable Versenkungen für ein bis drei Personen dafür, daß an jeder beliebigen Stelle der Bühne, an der sich Schieber befanden, Versenkungseffekte möglich waren. Zur Sicherung vor Feuergefahr plante Lautenschläger einen Eisernen Vorhang, sowie einen Regenrohrapparat, der zusätzlich für Dampf- oder Regeneffekte eingesetzt werden konnte. Jede Gasse wurde dazu von einem eigenen Rohr versorgt. Lautenschlägers eiserne Konstruktion der Untermaschinerie und des Orchestergrabens⁴⁹⁷ kam auf ein Gewicht von 130.000 kg. Die ebenfalls in Eisen

⁴⁹⁶ Daß Klappen ein Sicherheitsrisiko für Darsteller auf der Bühne sein konnten, hatte Lautenschläger am Stuttgarter Hoftheater erfahren, wo im November während einer Probe mehrere Personen durch einen falsch gezogenen Schieber in die Untermaschinerie gestürzt waren. (Vgl.: Carl Lautenschläger an Feodor Wehl, Stuttgart, den 1. Dezember 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.)

⁴⁹⁷ In die Planung des unsichtbaren Orchesters für das Residenztheater flossen sicher auch die Erfahrungen mit ein, die Lautenschläger bereits beim Projekt zum Orchestergraben des Münchner Hoftheaters gemacht hatte. (Vgl.: Mappe München, Residenztheater (58). Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

ausgeführte Oberbühne (Abb. 23 – 24) verfügte über vier Galerien zu beiden Seiten, die jeweils alle untereinander mit Treppen verbunden waren.

Lautenschlägers Nachlaß zeigt, daß er durchaus auch an der Planung solcher Treppenanlagen beteiligt war. Eine weitere Verbindung der oberen Galerien wurde durch elf Laufbrücken gewährleistet.

Beim Prinzregententheater plante Lautenschläger eine große Anzahl an Zugvorrichtungen. 64 Prospekt- und 20 Soffittenzüge hoben Prospekte von 19 m Breite und bis zu 13 m Höhe. Die bereits erwähnte Kupplungsvorrichtung ermöglichte hier eine Bewegung beispielsweise von 10 Prospekten, Soffitten oder Bögen nach oben, während die gleiche Anzahl abging.

Auch die Beleuchtung spielte eine wichtige Rolle innerhalb der Bühneneinrichtungen nach dem System Lautenschläger. Im Prinzregententheater waren neun Beleuchtungszüge vorgesehen, die für eine Beleuchtung nach beiden Richtungen sorgen konnten. Wandeldekorationen wurden mit Maschinen ausgerüstet, die das Bewegen der Dekoration automatisch besorgten, so daß bei der Vorstellung nur der Motor eingeschaltet werden mußte.

Bei nichtbenötigter Wandeldekoration konnte diese mitsamt der Maschinerie nach oben gezogen werden, so daß die Bühne frei blieb. Bei Gewitterszenen z.B. war es möglich, mithilfe dieser Maschinerie Nebelschleier in die Gassen herabzulassen. Zum Proszenium hin konnten die Nebelschwaden so immer dichter werdend vorüberziehen.

Das Gesamtgewicht der Eisenkonstruktion der Oberbühne wird von Schaumberg mit 106.700 kg angegeben, was zusammengerechnet ein Gewicht von nahezu 240 Tonnen für die gesamte Bühnenkonstruktion ergäbe.⁴⁹⁸

Es sind vor allen Dingen drei Aspekte, die das »System Lautenschläger« kennzeichnen. Der bisherige Handbetrieb sollte auf elektrischen oder mechanischen Antrieb in der Ober- und Unterbühne umgestellt werden. Der traditionelle Baustoff Holz wurde im gesamten Bühnenapparat durch das Eisen ersetzt, wie auch die Asphaleia gefordert hatte. Abschließend ist die größtmögliche Rationalisierung und Zusammenfassung von Arbeitsvorgängen im »System Lautenschläger« zu beobachten, wodurch neben der einfacheren Bedienbarkeit auch eine Erweiterung der Nutzungsmöglichkeiten gewährleistet wurde.

⁴⁹⁸ Bezüglich aller Daten und Angaben zum Prinzregententheater vgl.: Schaumberg, G.: „Das Prinzregententheater in München“, erschienen in B & W01, Seite 982 –984.

Durch all diese Maßnahmen erhöhte Lautenschläger die Sicherheit des Bühnenapparates nicht nur hinsichtlich der Feuergefahr. Neben Sicherheit und Zuverlässigkeit spielte eigentlich die Funktionalität der Maschinerie die größte Rolle. Eine Einsparung von Arbeitskräften bei gleichzeitiger Steigerung der bühnentechnischen Möglichkeiten führte so auch zu einer Drosselung der Ausgaben. Sicherheit, Mechanisierung, Rationalisierung und Ökonomisierung sind also die Stichworte unter denen das »System Lautenschläger« zusammengefaßt werden kann. Mit diesem System war Lautenschläger auch so erfolgreich, daß er die gesamte Theater Technik seiner Zeit entscheidend prägte.

3. Die Shakespearebühne

Zur Urheberschaft

Mit seinem Beitrag zur Einrichtung der Shakespearebühne zeigte Lautenschläger, daß er sich auf seiner unermüdlichen Suche nach Lösungen für die Probleme des Bühnenbetriebes auch von den eigenen Prinzipien entfernen konnte, wenn die Wünsche seiner Auftraggeber und Vorgesetzten es verlangten. In der Literatur wird die Shakespearebühne zumeist als das Projekt dreier Männer, dem Münchner Regisseurs Jozsa Savits, dem Intendanten Karl von Perfall und Carl Lautenschläger beschrieben.⁴⁹⁹ Jozsa Savits mag jedoch die treibende Kraft hinter der Shakespearebühne gewesen sein:

*Wie wenige beherrschte Lautenschläger die Bühnentechnik mit dem Kulissenzauber seiner Zeit. Um so verwunderlicher ist es, daß er — allerdings auf Anregung seines Intendanten und des Regisseurs Jozsa Savits, sein Können in den Dienst einer Reform dieser Bühne stellte. [...] Shakespeare-Forscher gaben dem Münchener Intendanten Karl von Perfall die Idee, die der Regisseur Savits und der Techniker Lautenschläger 1889 auf der Bühne des Nationaltheaters verwirklichten.*⁵⁰⁰

Interessant sind die unterschiedlichen Gewichtungen, die in der Folge Lautenschläger und Savits der Arbeit des jeweils anderen gaben. Während Lautenschläger den Namen Savits schon einmal unterschlug, dafür aber den Schriftsteller und Theaterhistoriker Rudolf Genée (1824 – 1914) als wichtigen

⁴⁹⁹ Vgl.: Schöne, Seite 179.

⁵⁰⁰ Schöne, Seite 179.

Impulsgeber nannte,⁵⁰¹ stellte er sich als den ausführenden Erfinder dar, der nach den Wünschen von Perfalls gearbeitet hatte.⁵⁰² Demgegenüber war Savits mit einer gewissen Eitelkeit darum bemüht, die Idee der Shakespearebühne gänzlich sich selbst zuzuschreiben:

*Mir war bei der Errichtung und Instandsetzung der Münchener Shakespearebühne der entscheidende Teil der dramaturgischen und ästhetischen Vorstudien und nachher der theaterpraktischen Arbeit zugefallen; auf meinen Schultern allein lag in den sechzehn Jahren ihres Bestandes ihre künstlerische Aufrechterhaltung, [...] da ich als Vertreter der Reformideen in der Theaterwelt damals fast allein stand.*⁵⁰³

Savits legte seine dramaturgischen Ideen, vor allem die der „inneren Regie“, in seinem 1908 erschienen Werk „Von der Absicht des Dramas“ auseinander. Seine Ablehnung des Ausstattungstheaters, seine Haltung als „Feind der Tapezierdramaturgie“⁵⁰⁴ führte auch zu einer Ablehnung der Ideale der Meininger, die er in seinem „Vortrag gegen das Meiningertum“ direkt anging.⁵⁰⁵ Savits sah sich als Streiter gegen dramaturgische Eingriffe in Meisterwerke der Dichtung, wie sie der „brutale Bearbeiter“ Dingelstedt für ihn verkörperte.⁵⁰⁶ Sein künstlerisches Ideal sah Savits in Shakespeare und dessen Einfluß auf die deutsche Dramatik in der Nachfolge Lessings. Savits heroisierte Shakespeare und wünschte sich, den englischen Dramatiker in seiner ursprünglichen und unverfälschten Form auf die Bühne zu bringen. Die Möglichkeit dazu sah er in einer Vereinfachung der Bühne und der darauf gefundenen szenischen Lösungen, die dazu führen sollte, daß auch die Kunst des Schauspielers Gelegenheit erhielt, sich freier entfalten zu können. Damit glaubte Savits auch dem Volk und dessen Kulturerziehung zu dienen,⁵⁰⁷ die er durch die Praxis der illusionistischen Bühne in Gefahr sah:

*Das Publikum sieht bei dieser Art der Inszenierung Wälder, Felder, Gebirge, Paläste und Hütten, Häuser und Zimmer auf und ab fliegen. Dem System zuliebe wird die Natur verrückt. Der Geist des Hörers, der sich der inneren Betrachtung der psychischen Probleme, ihrer Darstellung und Lösung durch Dichter und Schauspieler zuwendet, wird fortwährend abgelenkt und zerstreut durch die Neugierde, wie die maschinellen Vorgänge praktisch durchgeführt werden.*⁵⁰⁸

⁵⁰¹ Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 2.

⁵⁰² Vgl.: Laut. 1905, Seite 145

⁵⁰³ Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 152 - 153

⁵⁰⁴ Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 25.

⁵⁰⁵ Vgl.: Freiherr von Perfall, K.: Ein Beitrag zur Geschichte der Kgl. Theater München, München 1894.

⁵⁰⁶ Vgl.: Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 150 ff.

⁵⁰⁷ Vgl.: Durian. H.: Jozsa Savits und die Münchener Shakespearebühne, Emsdetten 1937, Seite 10

⁵⁰⁸ Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 177

Sicherlich spielte auch der Begriff der Massen-Psyche, den er in „Der Schauspieler und das Publikum“ bei seiner Bemühung um die Shakespearebühne eine Rolle. Die Massen-Psyche beschrieb Savits als das kollektive Theatererlebnis des Publikums, das über das Medium des Schauspielers eine direkte Verbindung zur Bühne und dem dargestellten Drama erfahren konnte.⁵⁰⁹ Vor allem wollte er erreichen, daß die neue Bühne ohne überladene Dekorationen im Gegensatz zur Ausstattungsbühne „*der Dichtkunst und der Schauspielkunst wieder die erste Stelle zuweist, daß sie deutlicher und vernehmbarer als die Ausstattungsbühne, den innersten Pulsschlag der beide Künste fühlbar macht, daß sie endlich weder Vorzüge noch Mängel der darstellenden Künste verdunkelt oder verdeckt.*“⁵¹⁰ Savits sah sich durch Lautenschläger in dieser Forderung unverstanden. Für ihn war Lautenschläger ein Repräsentant des Maschinentheater-Theaters:

Carl Lautenschläger antwortete mir einmal, als ich ihm gerade vor dieser Szene,⁵¹¹ in heller Verzweiflung, Vorstellung machte: ‚Du lieber Gott, meine Leute können nicht fliegen, und ich kann die Dekorationen nicht blasen!‘ Er hatte Recht und wir haben Unrecht, daß wir an den Theatermeister und durch ihn an die dramatische Kunst solche unerfüllbaren Forderung stellen.⁵¹²

Savits Forderungen wurden in der Tat durch das gemeinsame Projekt mit Perfall und Lautenschläger nicht vollkommen umgesetzt. Am liebsten hätte Savits vollkommen auf Dekorationen wie Prospekte verzichtet und einen schlichteren Rahmen anstelle einer prächtigen Bühnenarchitektur verwirklicht. Trotz der von ihm beanstandeten Mängel beanspruchte Savits die alleinige Urheberschaft der Münchner Shakespearebühne. Wie Durian feststellt, mag Savits seine Anregungen in den Forschungen Delius’ zur elisabethanischen Bühnenform gefunden haben.⁵¹³ Davon unabhängig existiert für die Shakespearebühne, eine nicht unbeträchtliche Menge an Vorläufern. Schöne stellt fest, daß man in Deutschland schon länger bemüht war, neue Bühnenformen zu finden, um die zahllosen Verwandlungen, vor allem der Shakespeare-Stücke, ohne große Eingriffe in den dramaturgischen Aufbau wie

⁵⁰⁹ Vgl.: Savits, J.: Der Schauspieler und das Publikum München, Seite 8-16

⁵¹⁰ Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 178

⁵¹¹ Es handelt sich um die Szene der nachtwandelnden Lady im fünften Akt von Shakespeares Macbeth.

⁵¹² Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 177

⁵¹³ Vgl.: Durian, H.: Jozsa Savits und die Münchener Shakespearebühne, Emsdetten 1937, Seite 12 ff.

Umstellungen und Kürzungen des Textes bewältigen zu können.⁵¹⁴ Savits selbst räumte ein, daß Tiecks Studien des altenglischen Theaters, die Reformvorschläge Schinkels und Immermanns zur Shakespearebühne, sowie Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft ihn zusammen mit Herders Kunstauffassung⁵¹⁵ zur Shakespearebühne angeregt hätten.

Kranich bestätigt Schönes Hinweise und weist auf Schinkels Reformbühne hin, die ihm in einem Modell im Münchner Theatermuseum vorlag. (Abb. 25) Schinkels Bühne von 1817 war im Vordergrund weitestgehend leer und deutete die szenischen Vorgaben durch einen gemalten Hintergrundprospekt an. Die seitlichen Kulissen wurden aufgegeben, da sie keine natürlichen, sondern widersinnige Begrenzungen darstellten. Der Prospekt wurde ganz in den Hintergrund gehängt, so daß kein direkter Kontakt zu den Darstellern, die sich im vorderen Teil der Bühne bewegten, entstand.⁵¹⁶ Damit entsprach Schinkel den Forderungen Catels (1776 – 1819), der schon 1802 darauf aufmerksam machte, daß die perspektivischen Verhältnisse zwischen gemalten Dekorationen und den Darstellern nicht in Einklang zu bringen waren und deshalb das Plazieren von gemalten Dekorationen und Personen auf einer Ebene der Bühne in Frage stellte.⁵¹⁷ Dafür faßte ein unveränderlicher, geraffter Vorhang das Bild. Die säulengerahmte Vorbühne ragte kreisförmig in den Zuschauerraum und diente als Bindeglied zwischen der Bühne und dem Publikum – eine Idee, die auch Savits in seinem Projekt aufgriff.

Bildwechsel wurden durch Schinkel nur auf das Austauschen von Prospekten beschränkt, ein Umstand, der bei der Shakespearebühne Karl Leberecht Immermanns (1796 – 1840) wegfiel. Immermann forderte, inspiriert durch die englische Volkstheaterbühnenform,⁵¹⁸ eine Bühne, die völlig auf den Einsatz von Bildteilen verzichtete. Seine Bühne wurde durch eine symbolische Verwendung der Bühnenbereiche geprägt. Die Vorderbühne stellte die freie Gegend dar. Im Hintergrund befand sich eine kleine, erhöhte Bühne für Innenräume. Dieser Raum war mit einer Rückwand abgeschlossen, die ein palastartiges Gebäude mit fünf Durchlässen zeigte. Die zwei äußeren Öffnungen waren Durchgänge, es gab zwei Türen und in der Mitte ein großes Portal, das in einen um zwei Stufen erhöhten

⁵¹⁴ Vgl.: Schöne, Seite 179.

⁵¹⁵ Vgl.: Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 178 ff.

⁵¹⁶ Vgl.: Kranich II, Seite 285-287.

⁵¹⁷ Vgl.: Catel, L. F.: Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser, Berlin 1802, Seite 1-10.

⁵¹⁸ Vgl.: Kranich II, Seite 287-288.

Hinterraum führte. Die Portalöffnung konnte durch einen Vorhang geschlossen werden, wodurch auch Umbauten möglich wurden. Diese Idee wurde durch Richard Fellner am Deutschen Volkstheater in Wien weiterentwickelt. Die Bogenöffnungen und Türen der Immermann-Bühne verschwanden, während die kleine Bühne im Hintergrund zu einer selbstständigen, offenen Spielfläche wurde, die durch einen Vorhang abgeschlossen werden konnte. Das Herablassen eines Prospektes machte es möglich, die Vorderbühne von der Hinterbühne zu isolieren.⁵¹⁹ (Abb. 26)

Alle diese Projekte basierten auf der Übereinkunft, daß Shakespeare seine Werke nicht unter der Voraussetzung eines komplizierten Bühnenapparates geschrieben hatte. Daher könnte nur eine Rückkehr zu Shakespeares ursprünglichen, unveränderten Dramen zusammen mit einer Vereinfachung des Spiels im Wechsel von Vorder- und Hinterbühne, also eine Nachahmung der Voraussetzungen der elisabethanischen Ära, seinen Bühnenwerken gerecht werden.⁵²⁰ Bislang hatte man Shakespeares Werke nur durch Eingriffe in den Text, Kürzungen und Umstellungen des szenischen Aufbaus auf die Bühne bringen können.⁵²¹

Lautenschläger hatte sich selbst mit den Forschungen über das Theater der elisabethanischen Zeit beschäftigt und berief sich dabei auf Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ und Äußerungen Tiecks. Lautenschläger sah die Frage danach, ob die Bühne der Shakespearezeit dekorationslos gewesen sei, zwar als nicht eindeutig geklärt an, setzte aber technische Effektapparate auch für die Zeit Shakespeares voraus:

So kahl aber und von allem Dekorationsapparat entblösst, hat man sich die mittelalterliche Bühne bis Shakespeare nicht durchweg zu denken. Die Mysterienbühnen hatten Dekorationen, deren täuschende Wirkungen viele Chroniken rühmen. Die Bühne der Wirtshaushöfe, auch die, auf denen Shakespeare spielte, mögen nichts oder wenig von Dekorationsapparaten besessen haben. Die häufigen Sprünge von Ort und Zeit im mittelalterlichen Drama zählten auf die willige Einbildungskraft des Zuschauers, nahmen auch wohl zu Aushängeschildern ihre Zuflucht. Verwandlungen und Zaubereien, wie Shakespeare sie im »Sturm«,

⁵¹⁹ Vgl.: Kranich II, Seite 284 ff.

⁵²⁰ Vgl.: Schöne, Seite 179.

⁵²¹ Lautenschläger hatte solche Aufführungen unter der Intendanz Wehls in Stuttgart kennengelernt. „Hamlet“ wurde in Stuttgart beispielsweise durch Eingriffe in den Text und Änderung der Szenenabfolge an die Bedürfnisse der Illusionsbühne angepaßt, weil diese derart schnelle Szenenwechsel nicht bewältigen konnte, ohne ausgedehnte Umbauten in Kauf zu nehmen, die aber wiederum das Publikum nicht hinzunehmen bereit war. (Vgl.: Wehl, F.: Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hof-Theater – Ein Abschnitt aus meinem Leben, Hamburg 1886, Seite 252 ff.)

»Zymbeline« und anderen Stücken anwendet, verlangten offenbar Theatermaschinen und Dekorationstäuschungen.⁵²²

Die Münchner Shakespeare-Bühne von 1889

Wie Kranich bemerkte, wich die Münchner Bühne in ihrem grundlegenden Aufbau nicht wesentlich von den Vorbildern Fellners und Immermanns ab.⁵²³

Eine deutliche Parallele zur Bühne Fellners war die Bemühung, eine Bühnenform zu schaffen, die schnelle Verwandlungen zusammen mit der Verwendung von angedeuteten Dekorationen ermöglichte. Wie auch ihre Vorbilder wurde die Münchner Bühne in Vor-, Mittel- und Hinterbühne geteilt. Um die Vorbühne weiter auszudehnen, wurde der Orchestergraben des Hoftheaters zum Teil überdeckt.⁵²⁴

Die Bühne selbst wurde durch einen Mittelprospekt mit aufwendiger Palastarchitektur in zwei Teile geteilt. Dieser hatte einen großen Durchlaß, der an einen nach hinten versetzten Proszeniumsbogen erinnert. Der Bogen verfügte darüber hinaus über einen verschließbaren Wagnervorhang, der die Zeitgenossen an den Vorhang des Bayreuther Festspielhauses erinnerte.⁵²⁵ Wie auf der Bühne Fellners ermöglichte der Durchlaß über drei Stufen den Zutritt zur Hinterbühne.⁵²⁶ In der Laibung des Mittelprospektes ermöglichten Türen Auftritte und Abgänge von rechts und links. Im oberen Teil wies der Prospekt eine durch Aediculen gegliederte Fensterarchitektur auf, die als Oberbühne bespielt werden konnte. Kranich betont die Neuerungen der Münchner Bühne, sieht aber in der Tatsache, daß *„die seitlichen und hinteren Öffnungen durch Vorhänge verschließbar waren und der Prospekt auch ein Wandelbild sein konnte, [...] keine Änderung der Art.“*⁵²⁷ (Abb. 27)

Ihre Einweihung erlebte die von Savits, Lautenschläger und Possart entwickelte Shakespearebühne am 1. Juni 1889 mit der Aufführung des „König Lear“ und fand weite Beachtung. Henrik Ibsen (1828 – 1906), Hans von Hopfen (1834 – 1904), Paul Johann Ludwig von Heyse (1830 – 1914) und Richard Genée (1823

⁵²² Laut. 1905, Seite 122.

⁵²³ Vgl.: Kranich II, Seite 289.

⁵²⁴ Vgl.: Schöne, Seite 179-180

⁵²⁵ Vgl.: DGBA 1889, Beilage 9. Juni 1889.

⁵²⁶ Vgl.: Schöne, Seite 179 ff.

⁵²⁷ Kranich II, Seite 290.

– 1895)⁵²⁸ waren bei der Premiere anwesend. Neuartig für die Sehgewohnheiten des damaligen Publikums war vor allem der Umstand, daß durch das ganze Stück hindurch lediglich der Thron des Königs, zwei Betten und Kents Schandblock als Requisiten auftauchten. Wie der von Lautenschläger angelegte Situationsplan zur Aufführung des „König Lear“ beweist, blieben Vor- und Mittelbühne während des ganzen Stückes dekorationslos.⁵²⁹ Bei geschlossenem Mittelvordhang wurde die Mittelbühne für Innenszenen genutzt. Lediglich die Hinterbühne zeigte Dekorationen. Zwei Kulissen und die abschließende Wandeldekoration wurden beispielsweise dazu genutzt, die Szene auf der Heide darzustellen. Das Publikum reagierte positiv auf die neue Bühnenform.⁵³⁰ Vor allem die Presse lobte das reformatorische Ereignis aufgrund des Versuchs, „*dem Publikum Shakespeare in seiner ganzen [...] Größe und Reinheit vorzuführen.*“⁵³¹ Positiv wurde auch herausgestellt, daß die Dichtung auf dieser Bühne gegenüber dem Geschmack des Regisseurs an Bedeutung gewänne, da Entstellungen des Originals durch Streichungen, Zusammenziehung und Einschränkung unnötig würden:

*Das Shakespear'sche Original [...weist] in den fünf Aufzügen [...] 24 Szenenwechsel auf: man bedenke, daß beispielsweise im vierten Akt in schneller Folge freies Feld, Albaniens Schloß, das französische Lager bei Dover, wiederum ein freies Feld, Regan's Schloß, Gegend bei Dover und Zelt wechseln und all diese bunten Schaubilder sind gestern, wie durch einen Zauberschlag, in der ungefähren Zeit von vierzig Minuten an uns vorübergezogen!*⁵³²

Die verbliebenen, wechselnden Dekorationen wurden weniger als Bruch des Konzeptes, sondern als Hilfsmittel für das Publikum verstanden, um die Szenerie verständlich zu machen. Als Vorteil der neuen Bühne wertete man auch, daß die Darsteller auf ihr die Gelegenheit erhielten, dem Publikum näher zu kommen. Auch bei mangelnder Akustik oder einer problematischen Aussprache des Akteurs versprach man sich so bessere Verständlichkeit. Allerdings gab es durchaus auch Anlaß für Kritik:

Denn einige Male, am deutlichsten an zwei Stellen, werden an Illusion und Phantasie der Zuschauer [...] doch gar zu erhebliche Ansprüche gestellt. Das war in der Heideszene. Eine prächtig gemalte Hinterdecoration: Blitz, Donner, Sturm. Lear tritt

⁵²⁸ Vgl.: DGBA Beilage 9. Juni 1889.

⁵²⁹ Vgl.: Mappe München, Hoftheater (55). Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁵³⁰ Vgl.: Schöne, Seite 180.

⁵³¹ DGBA 1889, Beilage 9. Juni 1889.

⁵³² DGBA 1889, Beilage 9. Juni 1889.

von der letzten Coullisse auf, unter dem Krachen des Donners schreitet er durch die stabile Palasthalle nach dem Vorderbau, um kurz vor der ersten Parkettreihe nun in den Ruf auszubrechen: »Blas't Winde! Ihr Katarakt' und Wolkenbrüche speit!« Hier gehört die ganze Kunst eines großen Schauspielers dazu, um den Zuhörer über diese Kluft hinwegzusetzen.

In noch stärkerem Maße wurde der technische Mangel fühlbar in der Hütte (Akt II, Scene IV). Die Scene verwandelt sich: das Innere der wiederum brillant gemalten Hütte wird im Mittelbau in ihrer ganzen nackten Dürftigkeit sichtbar. Lear, Edgar und der Narr suchen vor dem heulenden Unwetter Schutz: sie treten in diese Hütte durch die hübsch decorirten Seitenportieren der stabilen Palasthalle. Tom's Hütte und an den Türen geschmackvolle Vorhänge! Hier muß, will man den Zuschauer nicht gänzlich verwirren, für Abhilfe gesorgt werden, und die einsichtsvollen Fachleute der Münchener Hoftheater werden bei genauer Prüfung gewiß einen befriedigenden Ausweg finden.⁵³³

Lautenschläger reagierte auf die Forderungen, die sich aus Sehgewohnheiten des Publikums ergaben, dadurch, daß er für die weiteren Aufführungen der Shakespeare-Dramen, aber auch für Goethes »Götz von Berlichingen«, die Bühne in einigen Punkten veränderte. (Abb. 28) Lautenschläger ließ die rückwärtige Wandeldekoration fallen und richtete dafür auf der Hinterbühne und der Mittelbühne Kulissengassen ein.

Bei geöffneter Mittelbühne und eingesetztem Laubbogen wurden auch die Seitenwände in Laubwände verwandelt, so daß z.B. Wald-Szenen ohne illusionsstörende Palastdekorationen spielen konnten. Es ergaben sich anstelle der ursprünglich nur zwei Arten von Verwandlungsmöglichkeiten deren vier. Um dem Publikum in seinem Wunsch nach mehr Illusion entgegenzukommen, waren die Schöpfer der Münchener Reformbühne von ihrem ursprünglichen Prinzip der andeutenden Dekoration abgegangen und hatten einen Kompromiß mit dem Ausstattungstheater geschlossen. Die Bühne hatte ihre Absicht, symbolisch zu sein und damit in die Nähe Shakespeares zu kommen, ganz aufgegeben. Nur die neutrale Vorderbühne unterschied sie nun noch von der üblichen Bühne eines Schauspielhauses.⁵³⁴

Diese Änderungen fanden nicht die Billigung Savits. Er sah die Prinzipien der Shakespearebühne durch sie bedroht und befand, daß seine Reform dadurch letztlich zum Scheitern verurteilt sei. Seine Reaktion war polemisch:

*Carl von Perfall und Carl Lautenschläger [wollten], teils ihren alten Neigungen folgend, teils durch unverständige oder gehässige Angriffe wankend gemacht, die Shakespearebühne durch Zutaten aller Art, wie z.B. des von mir niemals gebilligten Laubvorhanges für Szenen im Freien, durch die Anwendung großer Prospekte vor dem stabilen Mittelbau, wieder der Ausstattungsbühne in sehr bedenklicher Weise näher bringen. [...]
[...] Herr von Perfall, dem ein künstlerischer Sinn von Natur aus innewohnte, obwohl es ihm an Festigkeit mangelte und er sich leicht umstimmen ließ, war für die dramaturgischen, ästhetischen und schauspielkünstlerischen Perspektiven der neuen Bühne immer noch leichter zu gewinnen und festzuhalten als mein Mitarbeiter Carl Lautenschläger. [...] Ob es in seiner Natur oder in der Natur seines Berufes lag, seines speziellen Dienstes am Theater, dem hauptsächlich Sorge für die äußere Erscheinung und dekorative Ausschmückung der dramatischen Kunstwerke oblag, für die inneren*

⁵³³ DGBA, Beilage 9. Juni 1889.

⁵³⁴ Schöne, Seite 180.

*Gesichtspunkte, die ästhetischen Grundlagen der von ihm selbst aufgebauten Shakespearebühne, für die Erwartungen, Aussichten und Hoffnungen auf eine Wiederbelebung und Entstehung eines vergeistigten nationalen Volkstheaters und Dramas in Deutschland durch sie hatte er kein Organ. Dazu war er, als diese Frage an ihn herantrat, schon zu sehr mit internationalen Aufträgen und Unternehmungen beschäftigt, die ihm lockendere Erfolge versprachen.*⁵³⁵

Savits steigerte sich in den folgenden Passagen dazu, Lautenschläger jegliches Verständnis für die inneren (sic!), „*ästhetischen und kunstphilosophischen Gründe*“ der Shakespearebühne abzusprechen und ließ seine Kritik darin gipfeln, daß er das von Lautenschläger vorgestellte Nachfolgeprojekt – die Drehbühne – kategorisch ablehnte.

Savits wertete die Änderungen an der Shakespearebühne als Maßnahmen, die den Kern des Konzeptes betrafen. Er sah seine veränderte Bühne als gefährliche Annäherung an die alte Illusionsbühne und ihre gemalten Prospekte.⁵³⁶

Lautenschläger berief sich auf die Sehgewohnheiten des Publikums:

*Obgleich diese Anordnung ein Fortschritt war, hat sie doch leider wenig Nachahmung gefunden, da der Mangel an großer szenischer Wirkung die Schaulust des Publikums, die nun einmal nicht mehr zurückzudämmen ist, unbefriedigt lässt.*⁵³⁷

Trotzdem fand die Münchner Shakespearebühne, wenn auch mit zeitlicher Verzögerung, Nachahmer. Dies ist sicher auch Lautenschläger zuzuschreiben, der die Idee der Shakespearebühne nicht aufgab und versuchte, ihre ein Weiterbestehen als leicht aufzubauende Bühne für die Aufführung ausgewählter Stücke zu sichern. Die Einrichtung einer solchen ephemeren Shakespearebühne zeigen Lautenschlägers Pläne für das Deutsche Landestheater in Prag.⁵³⁸ In Prag sollte eine Shakespearebühne mit einfachen Mitteln und unter Verwendung von Gobelins aufgebaut werden. Planungen dazu legte Lautenschläger unter dem Namen „*Neue Klassische Bühne von Carl Lautenschläger*“ auch für das Wiener Volkstheater vor.⁵³⁹

⁵³⁵ Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 152 - 153

⁵³⁶ Vgl.: Kranich II, Seite 290.

⁵³⁷ Laut. 1905, Seite 145

⁵³⁸ Vgl.: Mappe Shakespearebühne Prag Wien, 96 b. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁵³⁹ Vgl.: Mappe Shakespearebühne Prag Wien, 30 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Nachfolgeprojekte

Das Projekt der Shakespearebühne wurde 1910 in München unmittelbar von Eugen Kilian fortgeführt, der eine „Neue Münchner Shakespeare-Bühne“ von Lautenschlägers Nachfolger Viktor Klein einrichten ließ.⁵⁴⁰ Klein und Kilian verzichteten auf jedes bildliche Beiwerk und bedienten sich vereinfachter Formen.⁵⁴¹ Sie hielten an der Einteilung in Vorder- und Hinterbühne als neutrale Spielflächen fest. Der stilisierte Architekturrahmen wurde ebenfalls von der Vorlage übernommen,⁵⁴² während die Vorderbühne wieder verkürzt und die Hinterbühne so verbreitert wurde, daß nur je 1 m links und rechts als feste Mauer übrigblieben. (Abb. 29 – 30)

*Die Zwischenstufen konnten bleiben oder fortfallen; Seitenwände und Hintergrund waren einfache Flächen mit klassischem Säulenschmuck. Den Abschluß bildete ein Bühnenhimmel. Der Vorhang zwischen Vorder- und Hinterbühne blieb für rasche Bildwechsel bestehen. Für landschaftliche Bühnebilder genügten wenige stilisierte Setzstücke; die Formen aller Bauwerke waren schlicht plastisch gehalten.*⁵⁴³

Wie Schöne feststellt, zeigten noch das Münchener Künstlertheater von 1908 und Fritz Schumachers Dresdener Hamlet-Inszenierung von 1909 Einflüsse der Münchner Shakespearebühne.⁵⁴⁴ Auch das Théâtre du Vieux-Colombier von 1913, wie es Fernando Wagner in seinem Band „Técnica Teatral“ vorstellt,⁵⁴⁵ vereint in seinem Entwurf von Jacques Coupeau und Louis Jouvet nicht nur Einflüsse des elisabethanischen Theaters, sondern auch Elemente der Münchner Shakespearebühne. (Abb. 31)

Das gleiche muß auch für die weiteren Vorschläge Savits' zur Bereinigung und Weiterführung der Shakespearebühne gelten.⁵⁴⁶ Zwar setzte sich trotz dieser Nachfolgebühnen das Konzept einer Shakespearebühne nicht dauerhaft durch, die Impulse, die von der Münchner Shakespearebühne von 1896 ausgingen, schafften jedoch einen Rahmen, in dem die Begriffe des Ausstattungstheaters zumindest teilweise in Frage gestellt wurden. Damit gab sie Anstöße zu einem „neuen Raumbegriff des modernen Theaters.“⁵⁴⁷

⁵⁴⁰ Vgl.: Schöne, Seite 180.

⁵⁴¹ Vgl.: Kranich II, Seite 290.

⁵⁴² Vgl.: Schöne, Seite 180.

⁵⁴³ Vgl.: Kranich II, Seite 290.

⁵⁴⁴ Vgl.: Schöne, Seite 180.

⁵⁴⁵ Vgl.: Wagner, F.: Técnica Teatral, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, 1959, Seite 176

⁵⁴⁶ Vgl. hierzu.: Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917.

⁵⁴⁷ Schöne, Seite 180.

Parallelen zur Oberammergauer Passionsbühne

Von der Forschung bisher unbeachtet blieben die Parallelen zwischen der Shakespearebühne und einem anderen Projekt Lautenschlagers, obwohl – und das ist bezeichnend – beide in unmittelbarer zeitlicher Nähe zueinander stehen. Auch wenn sich in Lautenschlagers Nachlaß keine Spuren des Projektes finden,⁵⁴⁸ so ist es trotzdem möglich, ein Bild der Neueinrichtung der Oberammergauer Passionsbühne im Jahre 1890 durch die umfassende, wenn auch nicht widerspruchslöse, Literatur zu erhalten.

Wann genau Lautenschläger mit dem Projekt zum Neubau der Bühne für Oberammergau beauftragt wurde, ist durch den Nachlaß nicht dokumentiert. Unmittelbar nach den Passionsspielen von 1880 ist dies unwahrscheinlich, da Lautenschläger zu diesem Zeitpunkt erst sein Amt in München antrat. Viel wahrscheinlicher ist ein Zeitpunkt nach der erfolgreichen Elektrifizierung der Königlichen Theater in München, also wohl ab dem Jahre 1886. Lautenschläger kam mit seinem Projekt in einen Spielort mit langer Tradition. Seit einer Pestepidemie im Jahre 1633, von der die Einwohner nach einem feierlichen Gelübde verschont geblieben waren, fanden in Oberammergau die Passionsspiele statt, die innerhalb von sechs Stunden die letzten fünf Tage im Leben Jesu nachstellen. Die Bühne der Passionsspiele war ursprünglich nur ein einfaches Holzgerüst gewesen, das möglicherweise auf dem Friedhof, über den Gräbern der Pesttoten errichtet wurde.⁵⁴⁹ Als sicher gilt, daß man in Oberammergau keine mittelalterliche Raumbühne kannte.⁵⁵⁰ Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts wurde der Spielort durch das zeitgenössische Theater beeinflußt und nutzte Kulissen und in gewissem Umfang wohl auch eine Bühnentechnik⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Vgl. hierzu den Inhalt des mit Oberammergau bezeichneten Schubers im Nachlaß Lautenschlagers. Auch unter den Plänen, die dem Deutschen Theater in München überlassen wurden, findet sich nichts zu den Passionsspielen. Daß Lautenschläger ursprünglich Material zu diesem Projekt gesammelt hatte, geht wie bereits gesagt, aus den Aussagen Niessens hervor. (Vgl. Niessen, Seite 101) In dem noch erhaltenen Ordner zu Oberammergau befindet sich jedoch nichts außer einem Blatt mit einer fein ausgearbeiteten und kolorierten Bauzeichnung, die sich auf ein Theaterprojekt in Schliersee bezieht. (Vgl.: Mappe Oberammergau 708 VIII 36 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.) Die Größe des Ordners läßt darauf schließen, daß das verlorenegegangene Material umfangreich war.

⁵⁴⁹ Vgl.: Bogenrieder, F.X.: Oberammergau und sein Passionspiel München, Seite 71.; und: Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 7 ff. und 40 ff.

⁵⁵⁰ Vgl.: Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 140

⁵⁵¹ Vgl.: Gemeinde Oberammergau (Hrsg.): Passionsspiele Oberammergau 2000. Zitiert nach: http://www.passionsspiele2000.de/passnet/english/passion/p_theat_e/pe_theat1.html. Stand: Oktober 2006.

Der Text der Passionsspiele von Othmar Weis rechnete im Jahre 1811 mit einer tiefen Mittelbühne und einer Vorderbühne, auf der das Haus des Pilatus und das Haus des Hohepriesters Kaiphas Platz finden mußten. Die Bühne Johann Nikolaus Unhochs (1762 – 1833) von 1815 (Abb. 32) und 1830 wurde von Zeitgenossen mit der Bühne Andrea Palladios (1508 – 1580) in Vicenza verglichen:

*Eine Mittelbühne im Empirestil, flankiert von zwei Häusern mit Balkonen und Toren, neben denen zwei Stadtgassen in die Tiefe führten, den seitlichen Abschluß bilden Gartenarkaden, auf denen Engel mit den Marterwerkzeugen stehen.*⁵⁵² (Abb. 33 u. 34)

Die Bühne stellte die ganze Stadt Jerusalem dar und bestand aus drei Gassen: die Mittlere war bedeckt, mit Kulissen und Vorhängen versehen, die zwei Seitlichen waren offen und durch die Häuser des Pilatus und Herodes von der Mittleren getrennt.⁵⁵³ 1840 wurde die Bühne verbessert und erhielt einen neuen, antikisierenden Prospekt. Die Zuschauerlogen wurden verändert und erneuert: In den folgenden Jahrzehnten wurden außer der Anlage eines schützenden Daches für den hinteren Zuschauerraum im Jahre 1880 nichts verändert.⁵⁵⁴

Lautenschläger integrierte diese lange Tradition in seinen Entwurf für die neue Passionsbühne. Rappmannsbergs kritischer Bemerkung *„Zehn Jahre später drückte die große Zeit der Bühne ihren Stempel auf. Vom Plan Unhochs blieb nur mehr das Schema. Man holte jetzt Techniker und Fachleute von außerhalb. Oberammergau war auf dem Weg zum Hoftheater.“*⁵⁵⁵ kann deshalb nur beschränkt Recht gegeben werden. Denn andere Zeitgenossen stellten auch fest: *„Im wesentlichen ist die Oberammergauer Bühne nicht von der 1880er unterscheiden, es sind nur kleinere Abweichungen in den Anordnung der einzelnen Bühnenteile im Verhältnis zum Ganzen.“*⁵⁵⁶

Ein Vergleich der Bühnenanlagen von 1890 (Abb. 35 u. 36) mit denen von 1830, 1850 (Abb. 33) und 1860 (Abb. 34) zeigt, daß Lautenschläger in der Tat den Bühnenplan Unhochs respektierte und keine grundlegenden Änderungen durchführte. Die größte Innovation war, daß die Häuser des Pilatus und des Kaiphas von der Mittelbühne abgetrennt und dafür als Loggien mit breiten

⁵⁵² Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 140

⁵⁵³ Vgl.: Bogenrieder, F.X.: Oberammergau und sein Passionsspiel 1930, München 1930, Seite 72

⁵⁵⁴ Vgl.: Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 142

⁵⁵⁵ Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 140 ff.

⁵⁵⁶ Calwer, R. (Hrsg.) Oberammergauer Blätter, Oberammergau 1890, Seite 29-30

Freitreppen an den äußeren Rand der Bühne verlegt wurden. Rappmannsberger erkannte, daß Lautenschläger auf die veränderten Bedürfnisse eines Publikums, wie er es aus den städtischen Hoftheatern kannte, einging. Wie in München fertigte Lautenschläger dementsprechend zusammen mit dem Wiener Atelier Burkhard u. Co. die Dekorationen aus,⁵⁵⁷ arbeitete jedoch auch hier eng mit der Spielleitung des Passionsspielortes zusammen und beugte sich gewissermaßen dessen Traditionen. Die Entwürfe zum Bühnenaufbau stammten vom Oberammergauer Schnitzschuldirektor Ludwig Lang, während sich Burghart bei der Ausführung der Kulissen an Originalfotografien aus Palästina orientierte.⁵⁵⁸ Das Publikum zeigte sich von der größten Freilichtbühne ihrer Zeit beeindruckt⁵⁵⁹:

Schon das leere Theater macht einen gewaltigen Eindruck auf den Beschauer, die große Vorderbühne, rechts und links von Säulenhallen begrenzt, durch welche der Chor auf- und abzugehen pflegt, im Hintergrund die eigentliche Bühne, ein griechischer Tempelbau, der Vorhang geschmückt mit den Figuren des Moses, Jesaia und Jeremias plastisch hervortretend; rechts und links ein Einblick in zwei Straßen Jerusalems, durch zwei Stadttore nach römischem Stil gebaut; an den linken Torbogen schließt sich der Palast des Pilatus, an den rechten der des Annas, beide mit einem Balkon und einer Freitreppe versehen. Wir sehen uns ganz nach Jerusalem versetzt, der Einblick in die Straßen gibt ein treues Bild einer orientalischen Stadt, über den Torbogen nicken vertraut die Zweige einiger Palmenbäume, und im Hintergrund steigen die bewaldeten Berge Oberbayerns zum Himmel empor.⁵⁶⁰

Das Ideal einer naturgetreuen Abbildung historischer Schauplätze und die Erzeugung eines als original empfundenen Kolorits auf der Bühne entsprach den Konventionen der Hoftheater der Zeit. Rappmannsberger bemerkte ironisch: „*An Farbe wurde nicht gespart, so daß alles kräftig und bunt leuchtete. Diesem historisierenden Stil der Dekorationen entsprach auch das Spiel, so daß wir uns nicht wundern dürfen, den Herzog von Meiningen entzückt zu finden.*“⁵⁶¹ In der Tat richtete sich die neue Ausstattung an die Sehgewohnheiten des gebildeten Bürgertums des späten 19. Jahrhunderts und den maßgeblich von den Meininger geprägten Klassikerstil mit seiner „*pathetisch-deklamatorischen [...Darstellung] und einer grundlegenden Umgestaltung von Bühne und Dekoration.*“⁵⁶²

Lautenschläger nutzte die Möglichkeiten der illusionistischen Theaterkunst, wie er

⁵⁵⁷ Vgl.: Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 143; und:

Calwer, R. (Hrsg.) Oberammergauer Blätter, Oberammergau 1890, Seite 31

⁵⁵⁸ Vgl.: Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 142- 143

⁵⁵⁹ Vgl.: Bogenrieder, F.X.: Oberammergau und sein Passionsspiel 1930, München, 1930, Seite 76

⁵⁶⁰ Calwer, R. (Hrsg.) Oberammergauer Blätter, Oberammergau 1890, Seite 29-30

⁵⁶¹ Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 143

⁵⁶² Jaron N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel – Eine Chronik in Bildern, Dortmund 1984, Seite 73

es auch in den Hoftheatern tat: „*Mit künstlichen Wolken, Donner und Blitz wurde z.B. der Tod Christi zum Spektakel – ein Versuch, der nach harscher Kritik in der darauffolgenden Passionsperiode schon wieder aufgegeben wurde.*“⁵⁶³

Auch wenn Lautenschläger mit seinen Effekten gewissermaßen über das Ziel hinausschoß, so modernisierte er die Maschinerie und den Effektapparat der Passionsbühne grundlegend. Calwer verglich Lautenschlägers Einrichtung sogar mit der in Bayreuth.⁵⁶⁴ Die Annäherung des Passionsspiels an das Vorbild des veroperten Höfischen Theaters, wie es auch Ludwig II. gefördert hatte, zeigte sich auch in der Ausgestaltung der Passionsspiele mit Musik, Prologen, Chören, Gesangssoli, lebenden Bildern, Monologen, Dialogen und Massenszenen.⁵⁶⁵ Es ist bemerkenswert, daß den Zeitgenossen, die Parallelen des Bühnenbaus in Oberammergau zur, kaum ein Jahr zuvor der Öffentlichkeit vorgeführten, Shakespearebühne in München nicht ins Auge fielen. Möglicherweise erklärt sich dies dadurch, daß für die Zeitgenossen die Ähnlichkeiten zu den Vorläuferbauten in Oberammergau größeres Gewicht hatten. Das in der nachfolgenden Forschung kaum beachtete Projekt Lautenschlägers für Oberammergau wurde aber auch später nicht mit der Shakespearebühne in Verbindung gebracht. Hier mag die vorliegende Literatur, die am Bild der unabhängigen Genese der Oberammergauer Bühne festhielt, aber auch Lautenschlägers geringe Präsenz in der theaterwissenschaftlichen Forschung, eine Rolle gespielt haben.

Im Vergleich der beiden Bühnen zeigen sich jedoch auffällige Ähnlichkeiten. Unterschlagen werden darf hier nicht, daß beide Bühnen auf Vorbilder zurückgehen, die bereits Parallelen zueinander aufwiesen. Die Bühne Oberammergaus reicht in ihrer Tradition vor die Zeit der Entwicklung der modernen Guckkastenbühne zurück und auch die Bühne Shakespeares, deren formale Voraussetzungen durch die Münchner Reformbühne aufgegriffen wurden, liegt historisch vor dieser Entwicklung. Traditionell hatte die Bühne Oberammergaus weniger Interesse an den Effekten und Verwandlungen der Guckkastenbühne, während die Münchner Shakespearebühne diese gerade reduzieren wollte. Beide Bühnen, die in Oberammergau und die Münchner Bühne, hatten auf unterschiedlichen Wegen Einflüsse der Simultanbühne tradiert

⁵⁶³ Jaron N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel – Eine Chronik in Bildern, Dortmund 1984, Seite 73

⁵⁶⁴ Vgl.: Calwer, R. (Hrsg.) Oberammergauer Blätter, Oberammergau 1890, Seite 30

⁵⁶⁵ Vgl.: Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 135

oder wieder aufgegriffen und so ähnliche Formen entwickelt. Die konvergenten Formen beider Projekte stehen also nicht zwingend in direkter Abhängigkeit zueinander. Lautenschläger kannte die historische Entwicklung beider Bühnentypen, wobei er davon ausging, daß auch die christlichen Schauspiele und Mysterien über wirkungsvolle Bühnendekorationen verfügt hatten:

Die dramatischen Dichtungen aller Zeiten, sofern solche überhaupt für die Darstellung bestimmt waren, haben stets, in unlösbarem Zusammenhange mit den Bühneneinrichtungen ihrer Zeit gestanden. So war es bei dem Schauspiel der Römer und Griechen und so war es bei den Mysterien und Passionsspielen des christlichen Mittelalters; so war es in der Glanzepoche des englischen Dramas, der Shakespeareschen Zeit, und so verhält es sich mit der neueren dramatischen Dichtung. [...] Die alte Bühne [bediente] sich der plastischen und graphischen Dekorationen nicht in dem modernen Sinne realistischer Täuschung [...], wie von verschiedenen behauptet wird. [...] Aus der allgemeinen Beschaffenheit der Bühne [geht] hervor, dass die Aufführungen bei Tageslicht stattfanden; bekanntlich aber sind ohne Hilfe der künstlichen Beleuchtung Dekorationstäuschungen nicht hervorzubringen. In vielen Tragödien war das Bühnengebäude in seiner würdigen Architektur geschmückt mit Säulen und Statuen, an und für sich geeignet, den Ort der Handlung darzustellen, und es bedurfte also weiter gar keiner dekorativen Ortsangabe. Wo die Bühne Wald- und Felsgegend, Zelt oder Straße usw. vorstellen sollte, mochten die Andeutungen genügen, welche durch Dekorationsstücke am Frontgebäude angebracht wurden.⁵⁶⁶

Lautenschlägers Kenntnisse flossen sicher in die Gestaltung beider Projekte ein, und es ist nicht zu erwarten, daß Lautenschläger fast gleichzeitig an beiden Projekten arbeitete, ohne daß sie sich gegenseitig beeinflussten. Auffallend ist vor allem die Ähnlichkeit der räumlichen Anordnung, die Lautenschläger sicher auch historisch ableitete. Die Mittelbühne Oberammergau mit ihrem Proszeniumsbogen entsprach der Anordnung des Proszeniumsprospektes in München bis hin zum charakteristischen Vorhang. Gemäß den anderen Voraussetzungen der Freilichtbühne und der Forderung nach den traditionellen Gassen, fielen in Oberammergau die Türen des Proszeniumsbogens weg. Sie wurden auch nicht benötigt um szenische Auftritte von Schauspielern zu ermöglichen. Die Fensteröffnungen waren in Oberammergau durch Balkone ersetzt. Auch die Einteilung der Bühne in Vor- und Hinterbühne war ähnlich. Entscheidender als die Frage nach Vorbild und Nachbildung, die angesichts der lückenhaften Dokumentation beider Projekte ohnehin schwer gelöst werden kann, ist in diesem Zusammenhang, daß Lautenschläger sowohl im Falle der Shakespearebühne, als auch in Oberammergau ganz bewußt auf Distanz zu den Vorgaben der Guckkastenbühne ging. Lautenschläger koppelte seine Konzeption

⁵⁶⁶ Laut. 1905, Seite 122

für München weitestgehend von der illusionistischen Vorgabe des zeitgenössischen Theaters ab und ließ sich in Oberammergau auf die feste Form des Passionsspiels ein, das auf einer nachsimultanen Bühne ebenfalls eine außerhalb der Tradition des illusionistischen Theaters stehende Sprache verlangte. Nichtsdestotrotz wird deutlich, daß Lautenschlägers Verwurzelung im illusionistischen Effekttheater so stark war, daß er seine Fähigkeiten als „Bühnenzauberer“ bei beiden Projekten einzubringen versuchte. Neben dem Neubau der Bühne in Oberammergau, war Lautenschläger auch an der Planung zur Überdachung des Zuschauerbereiches beteiligt. Widersprochen werden muß in diesem Zusammenhang der Behauptung Jargons und Ruins, die Zuschauerhalle, die zu den Passionsspielen des Jahres 1900 errichtet wurde, (Abb. 37) sei ebenfalls das Werk Lautenschlägers.⁵⁶⁷ Wie die beiden Autoren demgegenüber richtig feststellen, mußte der geplante Neubau des Zuschauerraumes im Zuge der Umbauarbeiten Lautenschlägers von 1890 verschoben werden⁵⁶⁸ und konnte erst zehn Jahre später verwirklicht werden. Der in der Veröffentlichung der beiden Autoren „Das Oberammergauer Passionsspiel“ abgebildete Plan zeigt deutlich, daß Lautenschläger ein Projekt zu einer Holzkonstruktion vorlegte,⁵⁶⁹ das nicht mit der späteren Eisenkonstruktion übereinstimmt. Die 1900 fertiggestellte große Halle, die in ihrer Anlage an die Bahnhofs- und Fabrikhallen der Zeit erinnert und von sechs gewaltigen Eisenbögen mit einer Spannweite von 50 Metern getragen wurde, bot 4200 Zuschauern Platz.⁵⁷⁰ Dennoch bewahrte sie den Charakter einer Freibühne. Diese Halle ist nicht das Werk Lautenschlägers, sie wurde durch den Hoftheateringenieur Max Schmucker errichtet.⁵⁷¹ (Abb. 38) Es ist allenfalls denkbar, daß Lautenschläger als Berater mit Schmucker zusammenarbeitete. Dafür bieten aber weder Jaron und Rudin, noch der Nachlaß Lautenschlägers ein Indiz.

⁵⁶⁷ Vgl.: Jaron N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel – Eine Chronik in Bildern, Dortmund 1984, Seite 90

⁵⁶⁸ Vgl.: Jaron N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel – Eine Chronik in Bildern, Dortmund 1984, Seite 75

⁵⁶⁹ Abb. in: Jaron N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel – Eine Chronik in Bildern, Dortmund 1984, Seite 81 ff.

⁵⁷⁰ Vgl.: Rappmannsberger, F.J.: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960, Seite 143

⁵⁷¹ Vgl.: Feldigl, F.: Oberammergau und sein Passionsspiel 1922, Oberammergau 1922, Seite 72-73

4. Die Drehbühnenprojekte

Zu den Vorbildern

Die Drehbühne war und ist in der Literatur über Lautenschläger das zentrale Thema, mit dem sein Name assoziiert wird. Die meisten Eintragungen in Lexika kommen auf die „Erfindung“ der Drehbühne durch Lautenschläger zu sprechen. Auch umfangreichere Literatur konzentriert sich meist auf das Thema der Drehbühne. Wenige machen das deutlicher, als Niessen in seinem Aufsatz, in dem er der Drehbühne bereits in der Überschrift „Das Archiv des Erfinders der Drehbühne im Kölner Theatermuseum“⁵⁷² einen prominenten Platz einräumt. Niessen tradiert in seinem Artikel den Begriff des Erfinders, den auch schon Lautenschläger in bezug auf die Drehbühne für sich in Anspruch nahm.⁵⁷³ Die Bezeichnung „Erfinder“ ist in diesem Zusammenhang jedoch durchaus nicht unproblematisch. Bereits Lautenschläger, der die Bedeutung seiner Einrichtung der Drehbühne mit dem ihm eigenen Selbstbewußtsein als das sprichwörtliche „*Ei des Kolumbus*“⁵⁷⁴ zu bezeichnen pflegte, wies darauf hin, daß sich eine Vielzahl von Vorläufern und Vorbildern für die Drehbühne finden lassen: „*Als die ersten Nachrichten von meinem neuen System in die Öffentlichkeit drangen,*“ schreibt Lautenschläger bereits im Jahre 1896, „*war man hie und da geneigt, die Neuerung mit einer Einrichtung des japanischen Theaters in Verbindung zu bringen, dessen Bühne ja auch in ihrer Mitte eine drehbare Scheibe hat*“⁵⁷⁵ Mit den japanischen Vorbildern (Abb. 40 – 41) nannte Lautenschläger jedoch nur einen der Vorläufer. Schon Savits stellte fest, daß man Vorgänger für die Drehbühne im Bereich des altrömischen Theaters, der italienischen Renaissance und vor allem in den Bühnenprojekten Leonardo da Vincis finden konnte⁵⁷⁶ und in der Tat ähnelt Lautenschlägers Drehbühne einer Erfindung Leonardo da Vincis, der 1490 weniger eine Drehbühne, als ein drehbares Bühnenbild ersann. Anlässlich der Hochzeit Gian Galearos mit Isabel von Katalonien-Aragon in Mailand ließ er im Huldigungsstück »Il Paradiso« durch Drehung der Bühne, die aus der

⁵⁷² Erschienen in Seehaus, G.: Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte, Emsdetten 1971, S. 99-102, Ersterscheinung in Deutsche Theaterzeitung, Fachblatt für das gesamte Theaterwesen, Berlin 1938, Nr. 90.

⁵⁷³ Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 1.

⁵⁷⁴ Laut. 1905, Seite 146

⁵⁷⁵ Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 1

⁵⁷⁶ Vgl.: Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 152 - 153

Unterbühne manuell vollzogen wurde, sich das Innere des Olymp in eine Bergspitze verwandeln. Das selbe Stück führte er ein Jahr vor seinem Tode anlässlich der Fürstenhochzeit der Häuser Bourbon und Medici noch einmal auf und dürfte auch zu anderen Gelegenheiten auf diesen Effekt zurückgegriffen haben. 1496 ließ da Vinci für eine Aufführung der „Danae“ eine Dekoration bauen in der der gesamte Turm der Danae gedreht werden konnte.

Erstaunlicherweise fand Leonardos Erfindung abgesehen von solch einmaligen Aufführungen im Rahmen höfischer Feste keine direkten Nachahmer: Auch das effektbegeisterten Barocktheater kam nicht oder nur vereinzelt darauf zurück⁵⁷⁷ Kranich zog noch ein weiteres Vorbild heran und verweist auf die Allegorie-Bühnen, wie sie nachweislich drehbar und oft mehrstöckig während des 17. Jahrhunderts auch in den Niederlanden üblich gewesen waren.⁵⁷⁸ Kranich führt diese auf das Theatrum Marcelli in Rom zurück.⁵⁷⁹ Beschrieben wurden solche Aufbauten in der »Historia Alberti« von 1602 als »Schema theatri versabilis«: eine pyramidenförmige Anordnung von sechs Reihen lebender, allegorischer Figuren auf einer Scheibe, die in einem panoramaähnlichen, zu Dreiviertel offenen, vierstöckigen Aufbau plazierte war, wurde zum Einzug von Albert und Isabel in Antwerpen errichtet. Freilich ließ Kranich diesen Vorläufer nicht als Drehbühne im Sinne Lautenschlägers gelten.⁵⁸⁰ (Abb. 39)

Lautenschläger erkannte hingegen weder diese Vorläufer noch das Vorbild des japanischen Theaters an: „...indessen liegt hier für den Kenner nur eine oberflächliche Ähnlichkeit vor.“ Dafür zog Lautenschläger ein anderes Vorbild heran „Den Impuls zu meinem System gab mir die Art der Vorführung von lebenden Bildern in England.“⁵⁸¹ Solche lebenden Bilder kamen in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf:

⁵⁷⁷ Eine erwähnenswerte Variante der Drehbühne ist die von Joseph Furtenbach (1591-1667). Im Jahr 1663 veröffentlichte er im „Mannhafter Kunstspiegel“ in Zusammenhang mit den Mysterienspielen ein Theater mit drehbarem Zuschauerraum. Dieses nie realisierte Theater sollte als achteckiger Saal aufgebaut werden, in dem an jeweils vier Wänden Bühnenöffnungen vorgesehen waren. In der Mitte des Saals war ein runder, drehbarer Tisch mit Sitzbänken für 12 Personen angedacht. Dieser soll durch einen Drehmechanismus im Untergeschoß bewegt werden. Vgl.: Reinking, W.: Die sechs Theaterprojekte des Architekten Joseph Furtenbach, Frankfurt/M 1984, 47-50.

⁵⁷⁸ Vgl.: Schubert, O.: Das Bühnenbild. Geschichte. Gestalt. Technik. München 1955, Seite 32.

⁵⁷⁹ Ein Hinweis auf Leonardo da Vinci erfolgt bei Kranich nicht.

⁵⁸⁰ Vgl.: Kranich I, Seite 232.

⁵⁸¹ Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 1.

In der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat man das Vorbeidrehen von Bildern am Zuschauer auch bei der als ‚Lebensrad‘ bezeichneten optischen Spielerei verwendet. In einer mit mehreren Ausschnitten versehenen Papptrommel bewegte sich eine zweite mit durchsichtigen Glas- oder Papierbildern; sie wurden von einer im Mittelpunkt aufgestellten Kerze erleuchtet und beim Drehen den um die Trommel aufgestellten Zuschauern sichtbar.⁵⁸²

Lautenschläger selbst gibt an, er habe sich schon weit vor dem Jahre 1896 mit dem Projekt einer Drehbühne beschäftigt. „Fast 15 Jahre trieb ich mich mit dem Gedanken herum, das Bühnenpodium drehbar zu machen, doch Niemand wollte den Versuch wagen“⁵⁸³ Offenbar hatte Lautenschläger bereits 1887 und 1888, als er das Lessingtheater in Berlin einrichtete, in Verhandlungen mit dem sonst „so unternehmungslustige[n]“⁵⁸⁴ Oskar Blumenthal über den Einbau einer Drehbühne gestanden. Blumenthal schreckte jedoch vor dem Einbau einer solchen Neuerung für sein Theater zurück.

Der Nachlaß dokumentiert die Planungen Lautenschlägers zu einer Drehbühne für das Lessingtheater. Wäre die Verhandlung mit Blumenthal nicht überliefert, so könnte man die Planzeichnungen, die Lautenschläger Blumenthal vorlegte, leicht für eine nachträgliche Planung innerhalb eines bereits ausgeführten Projektes halten. Dafür spräche auch die frühe Datierung. In der Tat handelt es sich bei dem »Projekt Blumenthaltheater« aber um die früheste Planung einer Drehbühne, die Lautenschläger nachzuweisen ist.⁵⁸⁵

Es lassen sich noch weitere Beispiele für frühe Planungen zu Drehbühnen finden. Geradezu wie Werbematerial wirkt eine Zeichnung, die Lautenschläger im Ordner Lessingtheater ablegte. Diese wurde offensichtlich dazu angefertigt, die mannigfaltigen Verwendungsmöglichkeiten einer Drehbühne und die verschiedenen dekorativen Anordnungen, die damit möglich wurden, zu verdeutlichen. Die sorgfältigen Einzelzeichnungen nutzte Lautenschläger möglicherweise auch, um in den Verhandlungen mit Blumenthal seine Argumente zu verdeutlichen. In einem Längsschnitt und einer Aufsicht ist eine Saaldekoration sichtbar, die mittels eines Plafonds und festen Seitenwänden eine intime, geschlossene Zimmerdekoration auf die Bühne bringt, (Abb. 42 – 43) eine Dekorationsform, die für die Zeit neuartig war, da intime Szenerien in den großen

⁵⁸² Kranich I, Seite 283-284.

⁵⁸³ Laut. 1905, Seite 146

⁵⁸⁴ Laut. 1905, Seite 146

⁵⁸⁵ Vgl.: Mappe Berlin Lessingtheater, Blatt III 56. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

Kulissenbühnen nur sehr schwer realisiert werden konnten; bürgerliche Zimmer oder ärmliche Hütten gerieten zumeist überdimensional groß.

Auf vier weiteren Grundrissen werden die verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten der Drehbühne vorgeführt, sowie verdeutlicht, wie diese für schnelle

Verwandlungen genutzt werden kann. Der Grundriß „*Freie Gegend*“ (Abb. 44) zeigt die maximale Ausnutzung des Bühnerraumes. Diese Dekoration nutzt die gesamte Fläche der Bühne und zeigt letztlich nichts anderes als die Fläche der traditionellen Bühne. Bei einer solchen Verwendung fielen schnelle

Verwandlungen naturgemäß aus. Abbildung 45 zeigt den Grundriß zweier Zimmer: Eine geschlossene Zimmerdekoration mittlerer Größe ist einem großen Saal gegenübergestellt, während die restliche Bühnenfläche ungenutzt bleibt. Damit ist ein schneller Wechsel zwischen einem großen Raum (beispielsweise für einen Palast oder eine Ballszene) zu einem intimeren Spielort durch eine halbe Drehung der Bühne sehr schnell möglich.

Im Grunde die gleiche Situation zeigt eine weitere Abbildung. (Abb. 46)

Allerdings sind nun in die Zwickel zusätzlich kleine Zimmer hineingestellt. Eine solche Anordnung ermöglichte die Aufstellung von vier unterschiedlichen Dekorationen vor Beginn der Vorstellung und den schnellen Wechsel zwischen vier unterschiedlich dimensionierten Spielorten.

Daß auch eine Kombination von Innenräumen und Landschaften auf einer Drehbühne, wie sie Lautenschläger vorsah, möglich sein sollte, zeigt die letzte Darstellung, in der eine Landschaftsdekoration auf der Drehbühne aufgebaut ist, hinter deren Schlußprospekt sich eine kleine, geschlossene Zimmerdekoration verbirgt. Durch eine halbe Drehung der Bühne würde die Landschaft in den Hintergrund der Bühne verschwinden und nur noch das kleine Zimmer in der Portalöffnung der Bühne zum Zuschauer hin sichtbar sein.⁵⁸⁶

Trotz der Anschaulichkeit des Materials schaffte Lautenschläger es zunächst nicht, weder Blumenthal noch Andere von den Möglichkeiten seiner Drehbühne zu überzeugen.

⁵⁸⁶ Vgl.: Mappe Berlin Lessingtheater, II 192 a. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

Frühe Planungen

Im Jahre 1894 legte Lautenschläger in einem Heft, das im Nachlaß in zweifacher Ausführung erhalten ist, eine ausführlichere Beschreibung zur Einrichtung einer Drehbühne vor, in der er raschere Szenenwechsel bei allen vorkommenden Dekorationen, vor allem aber bei geschlossenen Zimmern versprach. Im Jahr zuvor hatte Lautenschläger Pläne zu diesem Projekt an die Bronzwarenfabrik Riedinger gesandt. Sicher hatte er dies getan, um über die Durchführbarkeit seiner Ideen die Meinung eines Unternehmens seines Vertrauens einzuholen. Lautenschläger hatte detailliert die Gewichtsverhältnisse seiner Einrichtung berechnet und zu diesem frühen Zeitpunkt nicht nur eine Drehscheibe geplant, sondern schon eine Drehbühne erdacht, bei welcher sich die gesamte erste und zweite Unterbühne mitdrehen sollte. (Abb. 47) Auf dieser Drehbühne

sind schon vor Beginn des Stückes die vollständigen Decorationen für zwei bis vier decorativ verschiedene Acte aufgestellt. Ist der erste Act beendet, und es hat der zweite Act eine vom ersten verschiedene Decoration, so fällt der Portalvorhang und es wird die Drehscheibe herumdreht so lange, bis die folgende bereits hinten oder seitwärts auf der Drescheibe aufgestellte zweite Decoration vor der Prosceniumsöffnung steht. Nach dem Wiederöffnen des Vorhangs kann der zweite Act sofort beginnen. Will man aber den Portalvorhang nicht schließen, so braucht nur die Bühne verdunkelt zu werden, um das Herumdrehen der Decoration für den Zuschauer unsichtbar zu machen. [...] Die Einrichtung [...] der Zimmer wird nur durch ihre Größe beschränkt, es können also wie bei bisheriger Einrichtung geschlossener Zimmer jede Art Möbel, Innendecorationen, Luster etc. zur Verwendung kommen.⁵⁸⁷

Offensichtlich rechnete Lautenschläger von vorneherein mit einer besonderen Eignung seiner neuen Bühne vor allem für die szenenreichen Shakespearedramen und Lustspiele und ging davon aus, daß seine Bühne auch bei Balletten große Effekte erreichen konnte. Hier sah Lautenschläger die Drehbühne auch klar im Vorteil gegenüber der Shakespearebühne. Seine Argumente beziehen sich auch auf den praktischen Theaterbetrieb und dessen ökonomische Zwänge.

Einen sehr wesentlichen Gewinn wird der Regisseur aus dieser Einrichtung ziehen, denn er wird nunmehr schon während des Tages reichlich Zeit finden, um sein Arrangement zu treffen, was abends immer in Eile geschehen muss. Schließlich wird noch ins Gewicht fallen die Ersparung an Arbeitspersonal, dessen Arbeit sich als während der Vorstellung sehr reduziert darstellt, da schon zwei bis vier Decorationen fertig gestellt sind. Dieser letztere Umstand wird es besonders sein, der dieser Einrichtung Eingang verschaffen wird.⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Lautenschläger, C.: Drehbühne von Carl Lautenschläger, München 1894. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁵⁸⁸ Lautenschläger, C.: Drehbühne von Carl Lautenschläger, München 1894. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

Lautenschläger rechnete damit, daß zum Einbau der von ihm vorgeschlagenen Drehbühne keine Veränderung an der Oberbühne vorgenommen werden mußte. Im Falle eines Einbaus der Drehbühne in ein bestehendes Haus könnten auch kleine Versenkungen und Klappen weiterhin verwendet werden. Darüber hinaus stellte Lautenschläger eine Verbesserung für die Einrichtungen von Zimmerwänden vor, die bei der Drehbühne eine neue Bedeutung erlangen konnten. Zimmerwände sollten nun nicht mehr mit Bohrern am Boden befestigt werden. Lautenschläger sah eine Fixierung „*an leichten versetzbaren eisernen Stollen, welche auch als Kulissenstollen für die Aufstellung freier Gegenden und für Panoramawände dienen*“⁵⁸⁹ konnten, vor. Die Aufstellung geschlossener Zimmerdekorationen wurden ebenfalls vereinfacht:

*Eine eigene Vorrichtung ist vorhanden für das bequeme und schnelle Legen von Plafonds auf die Zimmerwände. Plafond und Rückwand hängen durch Steckscharniere vereinigt, oben zwischen den Soffitten; soll nun das Zimmer aufgestellt werden, so werden beide herabgelassen, und während die Rückwand sich vertikal auf den Boden stellt, wird die Vorderkante des Plafonds mit Haken eigener Art an einen leichten Gitterträger gehängt, der an den vorderen Ecken des Zimmers an hohen eisernen Stollen aufgehängt ist und daran durch Seile aufgezoogen wird. Hierdurch erhält der Plafond seine Lage über den Zimmerwänden, welche nun darunter aufgestellt werden. Es ist nun nur noch nötig, die Möbel etc. zurecht zu stellen, und das Zimmer ist fertig.*⁵⁹⁰

Lautenschläger dachte auch an die durch geschlossene Plafonds auftretenden Beleuchtungsprobleme und schlug transparente Plafonds vor, so daß auch von oben Licht in das Zimmer geworfen werden konnte. Lüster oder andere leuchtende Dekorationen konnten durch das Plafond bequem mit Strom versorgt werden. Lautenschläger rechnete schon in diesem frühen Stadium, zwei Jahre vor der Anmeldung eines entsprechenden Patents, mit Strom nicht nur als Beleuchtungsmittel, sondern sah Elektrizität auch als Lösung für den Antrieb seiner Bühne: „*Der Umtrieb der Drehbühne kann durch Arbeiter geschehen, besser aber noch durch die Verwendung eines Electromotors, zu welchem die bereits bestehende elektromotorische Anlage den Strom liefern kann.*“⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Lautenschläger, C.: Drehbühne von Carl Lautenschläger, München 1894. Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn

⁵⁹⁰ Lautenschläger, C.: Drehbühne von Carl Lautenschläger. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁵⁹¹ Lautenschläger, C.: Drehbühne von Carl Lautenschläger. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Die erste Drehscheibe im Residenztheater 1896

Da Mozarts Opern in dem Heft von 1894 noch keine Rolle spielten, besteht die Möglichkeit, daß die Beschreibung eine Drehbühne vom Januar 1894 Teil des Materials ist, das Lautenschläger von Possart vorlegte, als er ihn auf die Idee brachte, die Drehbühne für die Umsetzung der Mozart-Opern zu verwenden. Bald darauf erhielt Lautenschläger den Auftrag, Modelle zur Oper »Don Giovanni« für die Drehbühne auszuarbeiten und von Possart vorzuführen. „, *Die Modelle fanden seinen Beifall und ich wurde mit der Ausführung betraut.*“⁵⁹²

Die Kostenberechnung für eine Drehscheibe und die Einrichtung eines Elektromotors von zusammen 11.000 Mark und der später auf 24.000 Mark korrigierte Betrag⁵⁹³ lassen darauf schließen, daß Lautenschläger auf das Heft mehrmals zurückgriff und es den steigenden Kosten oder veränderten Bedingungen anpaßte. Offensichtlich sah von Possart mit den schnellen Verwandlungsmöglichkeiten der Drehbühne endlich die Lösung für ein Vorhaben, das ihm schon seit längerer Zeit am Herzen gelegen hatte. Der Intendant suchte nach einer Möglichkeit, die Opernwerke Mozarts und vor allem den bis dato unter dem Titel „Don Juan“ aufgeführten »Don Giovanni« in ihrer ursprünglichen Form aufzuführen. Die Ansprüche und Sehgewohnheiten des illusionistischen Theaters hatten wie auch beim Werk Shakespeares dazu geführt, daß Mozarts Opern und allen voran »Don Giovanni« mit seinen vielen Szenenwechseln nur durch „, *Zusammenziehung und Verlegung einzelner Nummern [um] im Original vorhandene szenische Verwandlung zu ersparen,*“⁵⁹⁴ aufgeführt werden konnten.

*Daß sich hierbei die Notwendigkeit ergeben mußte, willkürliche Übergänge zu schaffen, vermittelnde Sätze einzuschalten, liegt auf der Hand. Um nun damit bequemer hantieren zu können, verwandelte man schließlich noch die vom Original geforderten Rezitative in einfache Prosa. Damit waren den brillanten Einfällen der Herren Regisseure und den obligaten Gelegenheitswitzen der Leporello- und Masetto- Darsteller Tür und Tor geöffnet. Und so wuchsen die Entstellungen und Verdrehungen des Originaltextes von Jahr zu Jahr.*⁵⁹⁵

Zusammen mit dem Dirigenten Hermann Levi war von Possart davon überzeugt, daß nur ein intimes Haus, das dem Publikum größtmögliche Nähe zu den Darstellern

⁵⁹² Laut. 1905, Seite 146

Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 152 - 153

⁵⁹³ Vgl.: Lautenschläger, C.: Drehbühne von Carl Lautenschläger (zweites Exemplar).

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁵⁹⁴ von Possart E.: Über die Neueinstudierung und Neuinszenierung des Mozart'schen Don Giovanni auf dem kgl. Residenztheater zu München, München, 1896, Seite 20.

⁵⁹⁵ von Possart E.: Über die Neueinstudierung und Neuszenierung des Mozart'schen Don Giovanni auf dem kgl. Residenztheater zu München, München, 1896, Seite 20

gestattete, mit einem kleinen Orchester, das in seinen Dimensionen der Mozartzeit entsprach und die Sänger nicht übertönte, sowie mit Respekt für die Partitur und den Aufbau des „Don Giovanni“, das Werk auf vollkommene und angemessene Weise wiedergeben konnten. Das Residenztheater erschien von Possart als geradezu ideal für diese Aufgabe:.

Da verfügen nun wir Münchener zur Lösung der Aufgabe vor allem über ein Theater, wie es gerade für die Darstellung Mozart'scher Opern nicht glücklicher gedacht werden könnte. Unser Residenztheater [...], in welchem Mozart selbst einst seinen Idomeneo geleitet hat, ist [...] wie geschaffen, die Prager Erstaufführung des Don Giovanni [...] wieder aufleben zu lassen [...] und den] Don Giovanni würdig zur Geltung“⁵⁹⁶ zu bringen.

Lautenschlägers Drehbühne war in den Augen von Possart die Lösung für das Problem, vor das sich das illusionistische Theater bei der Realisierung der großen Anzahl an geforderten Verwandlungen im „Don Giovanni“ gestellt sah. Die Drehbühne erschien von Possart als die Möglichkeit, die Sehgewohnheiten des 19. Jahrhunderts und ihre Forderung nach realistischer Abbildung der Szenerie mit den Anforderungen einer werktreuen Darbietung der Opern Mozarts zu versöhnen.

Die Lautenschläger'sche Drehbühne erweist sich somit der bisher ungelösten Aufgabe gewachsen, die vier Verwandlungen in jedem Akte des Don Giovanni vor den Augen des Publikums zu ermöglichen. Wie eine plastische Wandeldekoration ziehen diese Bühnenbilder an uns vorüber [...] So sehen wir denn alle Vorbedingungen zu einer stilvollen Wiedergabe des großen Werkes erfüllt.“⁵⁹⁷

Zentrale Bedeutung in der Argumentation von Possarts erhält der Begriff „stilvoll“, der hier meint, daß die dramaturgische Form des „Don Giovanni“ nun in das Gewand des Ausstattungstheaters des 19. Jahrhunderts eingekleidet werden konnte, ohne dafür eine Vielzahl übermäßig langer Pausen in Kauf nehmen zu müssen, die wiederum die Einheit des Werkes gefährdet hätten. Hier findet sich auch der Schlüssel für die Ablehnung von Possarts der Shakespearebühne, die er mit ihrer dekorationslosen Reduktion als nicht „stilvoll“ empfand. Werke mit großen Stimmungen wie »Macbeth« oder »König Lear« brauchten seiner Meinung nach einen entsprechenden dekorativen Hintergrund und lokales Kolorit, um ihre Wirkung voll zu entfalten. Die Fähigkeit hierzu sprach von Possart der Shakespearebühne ab. Mit der Drehbühne Lautenschlägers hingegen, sah von Possart diese Möglichkeit in einer technisch realisierbaren Form gekommen.

⁵⁹⁶ von Possart E.: Über die Neueinstudierung und Neuszenierung des Mozart'schen Don Giovanni auf dem kgl. Residenztheater zu München, München, 1896, Seite 20

⁵⁹⁷ von Possart E.: Über die Neueinstudierung und Neuszenierung des Mozart'schen Don Giovanni auf dem kgl. Residenztheater zu München, München, 1896, Seite 35

Damit hatte Lautenschlägers Bühne großen Anteil an der von Levi und Possart initiierten und später von Mottl und Strauss weitergeführten Mozart-Renaissance in München, die mit ihrer Bemühung um historische Authentizität und Wahrung der Einheit das Ideal verfolgte, den »Don Giovanni«, wie man das Werk nun wieder nannte, in einer möglichst dem Original entsprechenden Gestalt auf die Bühne zu bringen und bis heute auf die Rezeption ausstrahlt.⁵⁹⁸

Im November 1897 hatte Lautenschläger seinem Freund Savits ein Exemplar seines Buches „Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater“ mit folgender handschriftlicher Widmung übersandt:

Empfange hiermit Anzeige und Beschreibung meines zweiten und -wahrscheinlich letzten Sprößlings, »Drehbühne« getauft. Er gleicht nur oberflächlich seiner Schwester Shakespearebühne! — Drehbühne ähnelt der Schwester wenig, ist kräftiger gebaut, gesund und talentvoll. Seine jetzigen Freunde behaupten, er zeige nur Talent zur Oper, und haben ihm schon einige Gesangsstücke eingeübt. Als Vater sehe ich aber weiter und behaupte, der Junge ist zu Allem zu gebrauchen, wenn man ihm Wohlwollen entgegenbringt! — Im Geiste sehe ich ihn schon Lear und Götz spielen und Wunder im Ballett wirken!⁵⁹⁹

Wie aus der Zueignung ersichtlich wird, sah Lautenschläger seine Drehbühne vor allem unter dem Gesichtspunkt der praktischen Nutzbarkeit. Dies wird auch an anderer Stelle deutlich:

Wer die Vorstellung eines Shakespeareschen Dramas oder Faust II. Teil von Goethe beigewohnt hat, kann sich annähernd eine Vorstellung machen von der grossen Arbeit, die das Herstellen von bis zu 20 verschiedenen Szenerien, besonders bei großen Theatern macht. Es muss ja jede Dekoration erst entfernt, dann die Folgende aufgestellt werden, und stehen für diese Arbeit bei jedem Dekorationswechsel immer nur wenige Minuten zur Verfügung, wenn die Dauer der Aufführung nicht übermäßig lang werden soll. Hier tritt nun die Drehbühne in zweierlei Richtung helfend auf [...], sodass auf diese Weise Pausen von nicht mehr als 15—20 Sekunden Dauer für die Änderung der dem Zuschauer sichtbaren Dekoration nötig sind.⁶⁰⁰

Am 29. Mai 1896 konnte Lautenschläger dem Publikum zum ersten mal demonstrieren, wie seine Neuerung sich in der Anwendung bewies. Die erste Umsetzung der Drehbühne im Residenztheater entsprach jedoch bei weitem nicht den ambitiösen Plänen Lautenschlägers. Im Residenztheater konnte er noch nicht seine Idee einer vollständigen Einrichtung einer Drehbühne verwirklichen und legte lediglich auf den vorhandenen Bühnenboden eine hölzerne kreisrunde Scheibe von ca. 16 m Durchmesser bei einer

⁵⁹⁸ Vgl.: Schöne, Seite 182.

⁵⁹⁹ Zitiert nach: Schöne, Seite 182.

⁶⁰⁰ Laut. 1905, Seite 146

Bühnenportalöffnung von 10 m auf.⁶⁰¹ (Abb. 48) Seine Drehscheibe war aus 16 Segmenten zusammengesetzt und erntete Begeisterung von Seiten der Presse wie der Kritik, wobei die Bühnentechniker weniger positiv reagierten. Durch Auf- und Abbauarbeiten an der Drehschreibe wurde ihnen zusätzliche Arbeit verursacht, während eine dauernde Verbindung der Scheibe mit den vielbenutzten Versenkungen schmerzlich vermißt wurde.⁶⁰²

Schon die erste Anwendung der Drehbühne zeigte exemplarisch die Bandbreite ihrer Möglichkeiten: bereits vor Beginn der Vorstellung konnten das erste und zweite Bild sowie der rückwärtige Teil des vierten Bildes der Oper aufgebaut werden. Bei Beginn der Aufführung konnte das erste Bild, (Abb. 49 – 50) der Garten des Komturs, während der ersten drei Szenen bespielt werden.

Danach wurde die erste Drehung der Bühne nötig. Durch eine Bewegung nach rechts erschien das zweite Bild, eine Straße von Sevilla, auf der die Szenen 4—15 gespielt wurden. Währenddessen konnte, wie Lautenschläger bereits 1894 deutlich gemacht hatte, das erste Bild im Hintergrund von Bühnenarbeitern abgeräumt und das dritte Bild aufgestellt werden. Der so aufgebaute Garten des Don Giovanni erschien nach erneuter Drehung der Bühne (Abb. 51 – 52) und blieb für die Dauer der Szenen 16—19 sichtbar. Wieder konnten auf den rückwärtig gelegenen Bühnenteilen das eben noch benutzte zweite Bild demontiert werden, um die Aufstellung des großen vierten Bildes unter Einbeziehung der bereits vor der Vorstellung eingerichteten rückwärtigen Teile zu ermöglichen. Der so aufgebaute Ballsaal wurde für die Szene 20 und 21 genutzt. (Abb. 53 – 54)

In der nun folgenden Pause konnte die gesamte Bühne abgeräumt werden. Die Bilder 5, 6, 7 und 8 wurden nun aufgestellt. Der II. Akt begann erneut mit der Straße von Sevilla, die während der Szenen 1—6 benötigt wird. (Abb. 55 – 56) Nun besorgte eine Drehung nach links die Verwandlung in den Garten des Komturs für das Bild Nr. 6 (Szenen 7—10-). Während im Bild 6 gespielt wurde, konnte im Hintergrund wieder das 5. Bild abgebaut und bereits ein Teil des neunten Bildes (Speisesaal) errichtet werden. Mit einer erneuten Drehung nach links wurde das siebte Bild, der Friedhof für die Dauer der elften Szene in den Bühnenrahmen gerückt. (Abb. 57 – 58) Damit konnte im Hintergrund der Garten des Komturs

⁶⁰¹ Vgl.: Schöne, Seite 182.

⁶⁰² Vgl.: Schöne, Seite 182.

abgebaut werden und es blieb die Zeit, den Speisesaal fertigzustellen, was durch den Abbau des Gartens möglich wurde. Eine weitere Drehung brachte nun das achte Bild, das Zimmer der Donna Anna als intime Innendekoration auf die Bühne. (Abb. 59 – 60) Während dieser Szene konnten nun alle weiteren Dekorationen abgenommen und die für den Effekt des eingestürzten Speisesaals noch erforderlichen Versatzstücke aufgebaut werden. Die letzte Drehbewegung für die Vorstellung rückte das neunte Bild, den Speisesaal in den Bühnenrahmen. (Abb. 61 – 62) In diesem spielten die abschließenden Szenen 13—15. Erst in dieser Stellung der Drehbühne wurden auch die Versenkungen und Schlitze des Bühnenbodens nutzbar, die im Finale eingesetzt wurden, um den Einsturz des Saals und die Höllenfahrt des Don Giovanni zu ermöglichen.⁶⁰³

Schöne unterstreicht, daß die „*erstmalige Anwendung der Drehbühne in Europa [...] ungeheures Aufsehen*“ erregte und analysiert treffend, daß diese neue Bühne von Lautenschläger „*die Einheit des Kunstwerks durch die Geschlossenheit der Akte infolge des überaus raschen, reibungslosen Szenenwechsels dramaturgisch und musikalisch*“⁶⁰⁴ bewahrte. Richtig ist auch seine Einschätzung, daß das „*bisherige rechtwinklige, aus dem Barock überkommene Kulissensystem [...] dabei zur notwendigen rationellen Ausnutzung der Kreisfläche der neuen Bühne grundsätzlich geändert werden*“⁶⁰⁵ mußte. Auf der kreisförmigen Fläche der Drehbühne wurde der bisher streng rechtwinklige Bühnenraum von eher trapezförmigen Bühnenbildern ersetzt. Vor allem für kleinere Szenen galt, daß der Grundriß der Bühnenbilder nun durch schiefwinkelige, sich gemäß der Segmentierung des Kreises in die Tiefe oft extrem verjüngende Flächen geprägt war.

Um alle Vorschriften des Dichters erfüllen zu können, stellte ich das Zimmer im spitzen Winkel gegen das Publikum auf. Es wurde mir dadurch möglich, den rechten Schenkel der Zimmerseitenwand als Gartenhaus mit Terrasse für die nächste Szene auszubilden, und hatte ich soviel Raum [...], auch den die ganze Bühnentiefe einnehmenden Garten am Meer und fast fertig den großen Speisesaal aufzustellen. — Bei der Verwandlung dreht sich offen das Boudoir nach links und wir sehen [...] den Garten am Meere in ganzer Bühnentiefe. Nun geht der Garten nach rechts und das vorhergehende Boudoir erscheint wieder. Um den Garten nun unkenntlich zu machen, wird, während man im Boudoir weiterspielt, ein Gartengitter über die Bühne gestellt, fast dicht bis an die Peripherie der Drehscheibe. Zur letzten Szene dreht sich nun das Boudoir und der Garten am Meere rasch an dem Publikum im Dunkeln

⁶⁰³ Vgl. Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bohne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 1.; und Schöne, Seite 183.

⁶⁰⁴ Schöne, Seite 184.

⁶⁰⁵ Schöne, Seite 184.

*vorüber und es erscheint zum Schluss [...] der große Speisesaal in schrägem Winkel gegen das Publikum.*⁶⁰⁶

Die Möglichkeit kleine, intime Räume, beispielsweise für Damenboudoirs auf die Bühne zu bringen, betonte Lautenschläger eindringlich. Auch Schöne weist auf das Neuartige des achten Bildes in der Don Giovanni-Aufführung hin und beschreibt, wie das

*Zimmer der Donna Anna, [...] in kleinster Dimension zwischen zwei andere eingeschachtelt wurde. Erst die Drehbühne ermöglichte die Einrichtung dieses Bildes, das früher entweder vor dem Vorhang oder überhaupt nicht als eigene Szene gespielt worden wäre.*⁶⁰⁷

Problematisch ist die Aussage Schönes, daß die Verwandlungen fast aller Schauplätze bei offenem Vorhang und beleuchteter Szene vorgenommen wurden.⁶⁰⁸ Noch 1896 forderte Lautenschläger, Verwandlungen bei geschlossenem Vorhang oder zumindest bei verdunkelter Bühne vorzunehmen⁶⁰⁹ und auch kurz vor seinem Tode nutze er die Verdunkelung zu raschen Verwandlungen der Drehbühne, wie oben widergegebenes Zitat verdeutlicht. Schönes Schlußfolgerung, daß gerade die offenen Verwandlungen dazu führten, daß die Dekorationen des Don Giovanni größtenteils plastisch ausgeführt wurden, kann also für den »Don Giovanni« eindeutig widersprochen werden. Die Tatsache, daß Dekorationen zum größten Teil plastisch ausgeführt waren und nicht aus Hänge- und Versatzstücken bestanden, war für die damalige Zeit zwar eine Seltenheit⁶¹⁰, entsprach aber eher einem künstlerischen und illusionistischen Ideal, daß nun endlich ausgeführt werden konnte, als einem durch die Bedürfnisse der Bühnenform geschaffenen Zwang. Erst später rechnete Lautenschläger nachweislich auch mit offenen Verwandlungen auf der Drehbühne und erkannte die künstlerische Wirkung von rotierenden Bühnenbildern, die wie bewegte Tableaux vor den Augen der Zuschauer vorüberzogen.⁶¹¹ Es ist jedoch anzunehmen, daß Lautenschläger zu diesem Zeitpunkt bereits von der

⁶⁰⁶ Laut. 1906, Seite 359

⁶⁰⁷ Vgl.: Schöne, Seite 184.

⁶⁰⁸ Vgl.: Schöne, Seite 184.

⁶⁰⁹ Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 2

⁶¹⁰ Vgl.: Schöne, Seite 184.

⁶¹¹ Vgl.: Laut. 1905, Seite 147.

Arbeit von Regisseuren wie Max Reinhard und ihrer Verwendung der Drehbühne beeinflusst worden war.

Die plastische Ausgestaltung der Bühne eröffnete ein neuartiges Repertoire an Möglichkeiten für die Regie. Weit mehr als dies in den Kulissenbühnen der Zeit möglich war, konnten die Darsteller nun in physische Beziehung und echte Interaktion mit ihrer Bühnenumgebung treten.

So sang z.B. der Darsteller des Komturs seine Partie in der Friedhof-Szene nicht unsichtbar hinter dem Grabmal, sondern von dem lebensgroß hergestellten Pferd des Monuments herab. Ein anderes Beispiel: Elvira und ihre Zofe erschienen in der 9. Szene des I. Aktes auf dem Balkon der Posada und belauschten von dort das Duett Don Giovanni-Zerline „Reich mir die Hand, mein Leben.“⁶¹²

Weitere Anwendungen und Entwicklungen

Neben Aufführungen der Oper »Così fan tutte« (Abb. 63 – 65) wurde auf Lautenschlägers Drehscheibe auch Mozarts »Entführung aus dem Serail« gegeben.⁶¹³ Wenig später konnte Lautenschläger feststellen, daß das größte Interesse der Drehbühne vor allem durch das Ausland entgegengebracht wurde. So richteten bald nach der Einführung in München das Kaiserlich Russische Hoftheater in Moskau eine Drehbühne ein. Darauf folgten Paris und die Wiener Hofoper. Schließlich machte auch das dortige Burgtheater Versuche mit einer ungekürzten Aufführung des »Don Carlos« von Schiller.⁶¹⁴

Vor der ersten Umsetzung seiner Planungen in München hatte Lautenschläger schon weitergehenden Anwendungsmöglichkeiten und raffiniertere technische Einrichtungen für seine Drehbühne gedanklich durchgespielt. Das Projekt einer drehbaren Untermaschinerie für eine Drehbühne hatte er bereits 1894 ins Spiel gebracht. Auch wenn er diese 1896 in München noch nicht umsetzen konnte, blieb Lautenschläger bei seiner Forderung und postulierte, daß eine komplett eisenkonstruierte Drehbühne mit drehbarer Unterbühne und modernem elektrischen Antrieb die Idealbühne darstelle, „wie sie von der modernen Bühnenkunst mit Recht gefordert werden darf“⁶¹⁵ Ein solches Projekt stellte Lautenschläger 1896 der Öffentlichkeit in der Broschüre vor,

⁶¹² Schöne, Seite 184.

⁶¹³ Vgl.: Schöne, Seite 185.

⁶¹⁴ Vgl.: Laut. 1905, Seite 146-147

die er zur Einrichtung der Drehscheibe im Residenztheater herausgegeben hatte. Lautenschläger schlug hier den Einbau einer Drehbühne mit einem Durchmesser von 24 m in das Münchner Nationaltheater (Abb. 66 – 69) vor und erläuterte:

*Es dreht sich nicht nur der Bühnenboden, sondern es drehen sich auch die Böden der ersten und zweiten Unterbühne. Unter dem sternförmigen Balkenlager der zweiten Unterbühne befinden sich auf gemauerten Ringen drei zentrale, kreisförmige Laufbahnen für die 54 Rollen, auf denen die Drehbühne sich herumbewegt. Das Herumdrehen geschieht durch zwei bis vier Elektromotoren, welche auf der Drehbühne selbst stehen und ihre Stromzuleitung durch den hohlen Mittelzapfen erhalten.*⁶¹⁶

Lautenschläger wollte mit dieser nie realisierten Bühne⁶¹⁷ noch weiter gehen als in seinem 1894 vorgeschlagenen Projekt und hier auch die zweite Unterbühne drehbar konzipieren. Darüber hinaus sollte seine Bühne alle Effektmaschinen und technischen Einrichtungen beinhalten, die er auch für seine anderen Bühnen nutzte. Gitterzüge und Flugwerke,⁶¹⁸ sowie eine vollkommen nutzbare Unter- und Oberbühne sollten diese Drehbühne auszeichnen. Die Unterbühne sollte mit sechs großen und vier kleinen Versenkungen ausgestattet werden,⁶¹⁹ aber auch an die Versenkung größerer Flächen war gedacht. Bodenversenkungen ermöglichten das Heben oder Senken einer Fläche von 11 x 8 m auf 1,5 bzw. 1,7 m über oder unter den Bühnenboden.⁶²⁰ Lautenschläger rechnete bei seiner neuen Bühne mit einer reduzierten Verwendung von Kulissen und richtete seine Bühne deshalb nur

⁶¹⁵ Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 3

⁶¹⁶ Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 14

⁶¹⁷ Vgl.: Schöne, Seite 185.

⁶¹⁸ Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater,, München 1896, Seite 18 und 21.

⁶¹⁹ Die großen Versenkungen sollten die Maße von 9,1 x 1,2 m Breite erhalten und bis zu 4,2 m unter den Bühnenboden versenkbar sein, sowie auf die Höhe von 2 m über denselben gehoben werden können. Die Versenkungstische sollten aus verbundenen Gitterträgern bestehen, die mithilfe von Pistons aus Eisenblech und Winkleisen gestützt würden. Sollte die Bühne sich drehen, verblieben diese Pistons unter der Bühne versenkt. Sollte die Versenkung benutzt werden, so konnten die Pistons mittels Aufzügen durch den Fußboden der zweiten Unterbühne hochgehoben und am Versenkungstisch befestigt werden. (Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater,, München 1896, Seite 14.)

⁶²⁰ Auch für Bewegungen dieser Art griff Lautenschläger auf Pistons zurück, die sich paarweise gegenüber stehen sollten. Unter der Bühne plante Lautenschläger die Einrichtung von Gitterträgern, die mit beiden Enden auf den Pistons ruhen sollten. Sollte der Bühnenboden gehoben oder abgesenkt werden, so wurden die Pistons auf die Höhe der Gitterträger gehoben und konnten dort befestigt werden. Zur Drehung der Bühne mußten sie wieder versenkt werden. (Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 16.)

noch mit einem Paar Kulissenwagen in jeder Gasse ein.⁶²¹ Die Ökonomisierung der Bühnenabläufe trieb er dadurch voran, daß er das Bedienen von Kassettenklappen, Kassetten und Gitterzüge miteinander koppelte und durch Elektromotoren besorgen ließ.⁶²²

Demgegenüber sollte die Oberbühne mit vier Galerien (verbunden durch je zehn Laufbrücken, sowie einem Verbindungsgang an der Rückwand und der Beleuchtungsbrücke für die unterste 1. Galerie) mit 88 Prospekt- und Soffittenzügen ausgestattet werden. Prospekte und Soffitten sollten an schmiedeeisernen Röhren hängen, welche durch Drahtseile mit Gegengewichten bewegt werden sollten. Die Drahtseile liefen elektrisch betrieben über Rollen in der Mitte der Bühne. Zwei Wellen sorgten entweder für Aufwärts- oder Abwärtsbewegung.⁶²³ Dazu kamen neun Beleuchtungszüge gleicher Bauart, je drei Panoramazüge zu beiden Seiten der Bühne mit elektrischem Antrieb, drei Portalzüge, von denen zwei zum Abschluß der Szene dienen konnten. Ein Dritter stand für die erste Draperiesoffitte bereit. Ein elektrisch bewegter Portalvorhang und ein eiserner Vorhang gehörten auch zur Planung.

Eine weitere interessante Neuerung war eine auf elektrisch betriebene Konusse gewickelte Horizontmaschine in Höhe der gesamten Bühne, die bis zum Proszenium vorgefahren und wieder zurückgeschoben werden konnte und noch andere Anwendungen erlauben sollte.

Ebenfalls neuartig war das Vorhaben, Dekorationsteile vollkommen frei auf Wagen laufen zu lassen. So konnten Zimmerwände unabhängig von Schlitten und Freifahrten auf die Bühne geschoben werden, um jederzeit die schnelle Einrichtung geschlossener Zimmer zu ermöglichen.⁶²⁴

Lautenschläger war sich der Bedeutung der Maschinerie für den Erfolg seiner Drehbühne bewußt: „*Um die Vorzüge der Drehbühne vollständig zur Geltung zu bringen, ist es notwendig, dieselbe auch mit vollkommenen Maschinen auszustatten.*“⁶²⁵ Die Einrichtung einer solchen hielt er für

⁶²¹ Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater,, München 1896, Seite 16–17.

⁶²² Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 17.

⁶²³ Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 18-19.

⁶²⁴ Vgl.: Lautenschläger, C Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 14

⁶²⁵ Laut. 1905, Seite 146

unproblematisch, sofern auf elektrischen Antrieb zurückgegriffen wurde. Die Elektrizität hielt er allen anderen Antrieben gegenüber für überlegen. Außerdem war die Einrichtung derselben in den meisten Häusern problemlos zu bewerkstelligen, da elektrische Beleuchtungsanlagen inzwischen an fast allen größeren Bühnen vorhanden waren. Die Elektrizität, die sich überall hinleiten ließ, ermöglichte darüber hinaus auch die Verwendung besonders kleindimensionierte Motoren, die auf der Drehbühne selbst ihren Standort finden konnten.

*Da die sämtlichen Maschinen der Unterbühne innerhalb der Drehbühne selbst untergebracht sind, so ist es möglich, noch während des Herumdrehens aus den Kassettenklappen Dekorationen aufsteigen zu lassen, während zugleich die oben benutzten verschwinden. In ähnlicher Weise können Versenkungen, Kulissenwagen etc. verwandeln, sodass die neue Dekoration sich schon fertig zusammengestellt hat, sobald die Drehbühne ihre Bewegung beendet hat.*⁶²⁶

Die Bewegung und Steuerung der gesamten Bühnenmaschinerie wollte Lautenschläger analog zu seinen anderen Planungen von einem Regulator vorne am Proszenium bedienen lassen. Der von Lautenschläger für diese Aufgabe gewählte Begriff „*Dirigent der Bühnenmaschinerie*“⁶²⁷ verdeutlicht die Bedeutung, die er der zentralen Bedienbarkeit seiner Bühne zumaß. Die Bedienung der Maschinerie durch eine Person sollte dadurch ermöglicht werden, daß die Maschinen weitestgehend mit automatischer Ausschaltvorrichtung ausgestattet würden, so daß der Dirigent die meisten Aktionen nur einleiten mußte. Lautenschläger wies ausdrücklich auch auf den Sicherheitsaspekt dieser Einrichtung hin.⁶²⁸ Durch diese wurden kompliziertere Vorgänge auf der Bühne, nämlich Verwandlungen auf sich drehender Bühne mit dem gesamten Personal, überhaupt erst möglich. Damit schien Lautenschläger später die Bühne als geradezu prädestiniert für „*grosse Ausstattungsballetts, [und] die grossartigsten Tableaux in vollster Beleuchtung*“⁶²⁹ Daß Lautenschläger dieses geplante Projekt nicht ausführen konnte, lag wohl vor allem daran, daß die Erfindung nach der anfänglichen Begeisterung für die

⁶²⁶ Laut. 1905, Seite 146-147

⁶²⁷ Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater München 1896, Seite 23

⁶²⁸ Der Handbetrieb wurde dadurch nur noch für Bewegungen selten vorkommender Art gebraucht, die durch Elektromotoren nicht ausgeführt werden konnten und blieb als Notbehelf bei eintretenden Reparaturen. (Vgl.: Lautenschläger, C.: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896, Seite 23)

⁶²⁹ Laut. 1905, Seite 146-147

Drehbühne zunehmend ins Kreuzfeuer geriet.⁶³⁰ Kranich faßt die Kritik an der Drehbühne zusammen:

*Es ist dem Bühnenbildner nicht möglich, den ganzen Raum der Bühne auszunutzen: es sind immer nur Teile der Kreisform zur Bebauung frei, wenn die Scheibe wirklich optimal genutzt werden soll. [...] So konnte die zeitgenössische Kritik auch zu Recht von einer »Diktatur der Diagonale« sprechen.*⁶³¹

Entgegen der Erwartungen Lautenschlagers hatte die Drehbühne nur eine teilweise Lösung des Verwandlungsproblems gebracht, da sie zwar schnelle Verwandlungen möglich machte, diese aber dadurch erkaufte, daß die Spielfläche der Bühne extrem reduziert wurde. Lautenschläger setzte sich in der Folgezeit vor allem mit diesem Problem seiner Erfindung auseinander und bemerkte:

*Die richtig künstlerische Ausnützung des Platzes der Drehbühne ist jetzt noch ein Kunststück, und war auch der Grund, dass die Drehbühne so langsam Eingang fand. — Es kann mit dieser Scheibe nicht jeder so umgehen, wie mit einer gewöhnlichen Bühne — man muss ein bißchen mehr nachdenken, und das passt nicht jedem.*⁶³²

Lautenschläger hielt daran fest, daß die Drehbühne mehr als ein „schnelleres Transportmittel für schnell zu verwandelnde Dekorationen“⁶³³ sei. Bis zum Ende seines Lebens hielt Lautenschläger an der Idee der Drehbühne fest und versuchte sie, wenn schon nicht in der Realität, so doch auf dem Papier zu verbessern. Kurz vor seinem Tode mußte er jedoch feststellen: „*Allerdings diese Drehbühne, wie ich sie mir schon vor 15 Jahren gedacht und in meiner Broschüre vor 10 Jahren beschrieben habe, kennt man ja [...] fast noch gar nicht, trotzdem ich sie im Auftrage für Bremen und Mannheim vollständig ausgearbeitet hatte*“⁶³⁴ Dennoch glaubte Lautenschläger weiterhin an seine Erfindung und sah ihre Zukunft auf allen Bühnen kommen:

Die Drehbühne hat doch wohl noch, wie mir scheint, eine grössere Zukunft und hätte ich mir trotz aller Anfeindungen und Widerstände nicht den Glauben an mein Werk bewahrt, so hätte ich ihn jetzt angesichts des Berliner Erfolges bei Reinhard und der Madame Dumont in Düsseldorf wiederfinden müssen. Aber, wenn ich Ihnen sage, dass ich alle Shakespeare-Stücke und auch Goethe seinerzeit für die Münchener Drehbühne ausgearbeitet hatte, und alle meine Mühe und Hoffnung eitel war, weil man nicht daran ging, so werden Sie mir nachfühlen können, dass das schmerzlich war. — Ich bin ja nun aber natürlich über solche Schmerzen, die jeder durchzumachen hat, der in seinem Streben neue Wege sucht,

⁶³⁰ Vgl.: Kranich I, Seite 284.

⁶³¹ Schöne, Seite 184.

⁶³² Laut. 1906, Seite 359

⁶³³ Schöne, Seite 184.

⁶³⁴ Laut. 1906, Seite 359

*hinweggekommen und sage mir: So lange wie es gedauert hat, dauert es nun wohl sicher nicht mehr, und wenn die Drehscheibe in Berlin und Hamburg, Düsseldorf, Moskau, Paris und Wien ein so bedeutendes Aufsehen gemacht hat, so können und werden alle übrigen Bühnen, die mit den genannten auf gleicher künstlerischer Höhe zu stehen den Ehrgeiz haben, nicht länger mehr zögern, sich dieses für eine moderne Bühnenkunst unumgänglich notwendigen- Hilfsmittels zu versichern.*⁶³⁵

Mit der nicht realisierten Drehbühne für Mannheim steigerte Lautenschläger noch einmal Dimensionen und Ansprüche seiner Konstruktion. Sie sollte einen Durchmesser von 19 m erhalten. In Mannheim wollte Lautenschläger die Drehbewegung aller Bühnenteile noch vorantreiben und plante, daß sich die drei Etagen der Untermaschinerie von jeweils 2,50 m mit der Bühnen drehen. Die Mannheimer Bühne sollte von gußeisernen Fachwerkträgern getragen werden. Die mitdrehenden Träger mit ihren Laufrollen sollten auf kreisförmigen Eisenbahnschienen laufen, die gesamte Last der Speiche auf einem Kugellager ruhen. Das Gewicht der Konstruktion gab Lautenschläger (Drehbühne aus Eisen, Bühnenboden, Maschinen und Nutzlast durch Personen und Dekorationen) mit 120000 kg an. Den Antrieb sollten Motoren von je 10 PS Leistung besorgen und die Bühne mit einer Geschwindigkeit von 1 m pro Sekunde drehen.⁶³⁶ (Abb. 70 – 71)

Entwürfe für doppelstöckige Drehbühnen lieferte Lautenschläger im Laufe seiner Karriere für das »Covent Garden Theater« in London⁶³⁷, das »Jzihury Theater« in Budapest⁶³⁸ und das »Deutsche Landestheater« in Prag.⁶³⁹ Nachweislich spielte Lautenschläger auch mit dem Gedanken, eine Drehbühne oder Drehscheibe für den Theaterbau einzurichten, den er zusammen mit dem Atelier Fellner & Helmer in Graz einrichtete. Allerdings kam er scheinbar über flüchtige Skizzen nicht hinaus.⁶⁴⁰ Das gleiche gilt für den Neubau des Schillertheaters in Berlin, den Lautenschläger mit dem Bureau Heilmann & Littmann plante. Es liegen Pläne für

⁶³⁵ Laut. 1906, Seite 359

⁶³⁶ Lautenschläger plante als Einrichtung der Dreh- und Unterbühne fünf große Versenkungen (10 x 10 m), sechs Kassettenklappen (je vier davon 15 m, zwei 11 m lang), die sich einzeln und gemeinsam öffnen und schließen lassen sollten. Zu jeder Klappe sah er einen Kassetten-Gitterträger vor, der auf beiden Seiten zu Kassettenzügen benutzt werden konnte. Mit Hilfe dieser Gitterträger sollte es möglich sein, noch während der Drehbewegung der Bühne vollständige Dekorationen aus dem Boden aufsteigen zu lassen, während vorher benutzte verschwinden konnten. (Vgl.: Laut. 1906, Seite 360 – 361.)

⁶³⁷ Vgl.: Homering, L.: „Chronologie zur Vorgeschichte und Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters“ in: Homering, L. & v. Welck, K. (Hrsg.):, Mannheim und sein Nationaltheater, Mannheim 1899. Seite 540 ff.

⁶³⁸ Vgl.: Mappe Ungarn Budapest Jassy XIV 115. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁶³⁹ Vgl.: Mappe Deutsches Landestheater Prag (75), 582. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁶⁴⁰ Vgl.: Mappe Gera, XIV 86, XIV 102, XIV 106. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

eine Drehscheibe aus dem Ende des Jahres 1905 vor, die ebenfalls im Skizzenstadium verblieben.⁶⁴¹

Umfassend dokumentiert ist das Projekt einer Drehbühne, die Lautenschläger im Berliner Wintergarten einrichtete. Diese ist zusammen mit dem Mannheimer Projekt auf die Zeit um 1900 zu datieren. Zur Drehbühne des Wintergartentheater liegen nicht nur Pläne und Schnitte,⁶⁴² sondern auch die gesamten Verhandlungen und Kostenvoranschläge zu dem Projekt vor, die von Lautenschläger sorgfältig aufbewahrt wurden. Lautenschläger plante diese Drehbühne zusammen mit der Beleuchtungsanlage. (Abb. 72) Anfang März stand er dem Direktor des Wintergartens in Verhandlungen über den Bau einer zunächst 10 m Durchmesser großen Drehbühne. Die Arbeiten, die Lautenschläger in Zusammenarbeit mit den Unternehmen Riedinger und Schuckert & Co. durchführte, umfassen fast alle anfallenden Aufgaben bis auf die Errichtung von Fundamenten und anderen Maurerarbeiten, wie ausdrücklich festgestellt wird.

Zu den traditionellen mechanischen Einrichtungen, die Lautenschläger auf die Drehbühne übertrug, gehören: vier Gebälkversenkungen, die Teile der Bühnenoberfläche samt der 1. Unterbühne um 1, 5 m zu heben oder zu versenken vermochten. Sechs Bodenversenkungen, die kleiner als die Gebälkversenkungen waren, ermöglichten kleinere Effekte dieser Art, während die Kassettenzüge zum Heben von Dekorationen aus der Unterbühne zur Oberbühne oder umgekehrt zum Versenken derselben benutzt werden konnten. Dazu waren in allen Bühnengassen Kassettenklappen vorgesehen. Gitterzüge sollten die in der Oberbühne befindlichen von Brandt übernommenen Gitterträger bewegen. Interessant ist vor allem die Beschreibung des Drehmechanismus der Bühne, weil er Einblicke in die Verhandlungs- und Planungsphase der Drehbühne erlaubt:

Für den elektrischen Antrieb der [...] maschinellen Einrichtungen der Drehbühne waren verschiedene Möglichkeiten gegeben. Eine derselben war die, wenige grössere Elektromotoren aufzustellen und das Ab- und Zuschalten der einzelnen zu betätigenden Mechanismen durch mechanische ein- und ausrückbare Kupplungen zu bewirken. Der andere Weg, welchen wir in der Hauptsache eingeschlagen haben, ist jedoch der gewesen, jeden Mechanismus möglichst mit einem eigenen Antriebesmotor zu versehen. Diese Anordnung ist in der Anschaffung vielleicht etwas teurer als die Anordnung mit wenigen grossen Motoren, aber sie bietet ganz bedeutende Vorteile in bezug auf unabhängige Beweglichkeit und schnelle Betätigung aller einzelnen Mechanismen zur Bühne, und die

⁶⁴¹ Vgl.: Mappe Berlin Schillertheater, Hochschule, DB 40, DB 41. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁶⁴² Vgl.: Mappe Berlin Wintergarten (13), V1, V 3. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

*Möglichkeit durch Vereinigung der Anlassapparate sämtlicher Motoren auf einen Standpunkt den ganzen Bewegungsmechanismus der Bühne zu zentralisieren.*⁶⁴³

Als Stromart wurde auf Gleichstrom von 220 Volt zurückgegriffen, weil der Gleichstrom sich bereits bei der Effektbeleuchtung der Bühne bewährt hatte und weil *„die Regulierung von Gleichstrommotoren in der Tourenzahl in weiteren Grenzen leichter zu bewerkstelligen ist.“*⁶⁴⁴ Die Stromzufuhr zur Bühne sollte möglichst nahe zum Drehpunkt *„mittels zweier breiter Kontaktringe aus Flachkupfer, welche an den Gitterträgern der Bühnenkonstruktion durch starke Isolatoren befestigt sind,“*⁶⁴⁵ geschehen.

*Diese Schleifringe drehen sich also mit der Bühne um ihre Achse, wenn dieselbe gedreht wird, während der entsprechende Bürstenhalter, welcher die Bürsten trägt, die diesen Schleifringen den Strom zuführen, unter der Bühne fest angeordnet ist.*⁶⁴⁶

Die Aufstellung der Gleichstrommotoren der Firma Brown, Bover & Cie. (Abb. 73) sollte in der zweiten Unterbühne geschehen. Die Verbindungsleitungen sollten als isolierte Kupferleitungen mit starkem Gummimantel und Eisendrahtumwicklung ausgeführt werden, damit sie an den nicht beweglichen Eisenträgern der Konstruktion der Bühne fest mit Klemmen oder Schellen gesichert werden konnten. Das ermöglichte auch eine Vormontage der Leitungen in der Fabrik. Das Zusammenfügen der Leitungen konnten dann bequem durch Schraubkontakte beim Aufbau der Bühne übernommen werden.⁶⁴⁷ Die Drehbewegung der Bühne schließlich sollte in ihrer Mitte mittels Rollenlager, die um den Mittelzapfen angeordnet werden ermöglicht werden. Auch an den Rändern der Bühne nutzte Lautenschläger Laufräder, die auf einer Eisenbahnschiene laufen sollten. Die Drehung der Bühne durch den Antrieb von Laufrädern allein war durch den Reibungswiderstand nicht möglich. Deshalb sollte ein Zahnradantrieb unter der Bühne mittels Elektromotor à 10 PS angetrieben werden. Für Lautenschläger war die Einrichtung der Berliner

⁶⁴³ Vgl.: Mappe Berlin, Wintergarten (14) Heft Elektrische Einrichtung für die Drehbühne. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁶⁴⁴ Vgl.: Mappe Berlin, Wintergarten (14) Heft Elektrische Einrichtung für die Drehbühne. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁶⁴⁵ Vgl.: Mappe Berlin, Wintergarten (14) Heft Elektrische Einrichtung für die Drehbühne. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁶⁴⁶ Vgl.: Mappe Berlin, Wintergarten (14) Heft Elektrische Einrichtung für die Drehbühne. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁶⁴⁷ Vgl.: Mappe Berlin, Wintergarten (14) Heft Elektrische Einrichtung für die Drehbühne. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Drehbühne ein außerordentliches Erfolgserlebnis, über das er noch ein paar Monate vor seinem Tod notierte:

Als ich in Berlin (vor sechs Jahren war es, glaube ich) endlich die Drehbühne in der Reichsstadt beim Variete im Wintergarten einführte (allerdings wieder in einer ganz anderen Art und Weise), sprach die Berliner Presse schon damals ihre Verwunderung aus, dass die Herren Intendanten und Direktoren eine so einleuchtende Neuerung dem Varieté überließen.⁶⁴⁸

Kritik und Verwendung durch Max Reinhardt

Trotz des anfänglich großen Erfolges der Drehbühne und der Anerkennung, die Lautenschläger durch seine Einrichtung erfuhr, wurde früh auch Kritik gegenüber der Drehbühne laut. Kranich argumentiert als Bühnenmaschinist:

Bei längerer Anwendung der Drehscheibe und Drehbühnen hatten sich [...] sehr wesentliche Fehler herausgestellt. Man konnte zwar bei genügend großen Bühnen ohne Schwierigkeit zwei Zimmer in jeder gewünschter Form mit rechtwinklig zur Vorbühne stehenden Seitenwänden, vier Zimmer mit radial verlaufenden oder mehrere kleine mit beliebig viel Ecken aufbauen, zwei große Hallen jedoch oder tiefe Landschaftsbilder, die den ganzen Bühnraum ausfüllten, waren unmöglich unterzubringen.⁶⁴⁹

Einen der schärfsten Kritiker fand Lautenschläger in seinem Freund Savits, dem er 1896 noch das Exemplar seines Buches zur Drehbühne gewidmet hatte. Allerdings muß man die Aussagen Savits' nicht nur vor dem Hintergrund der Enttäuschung über das schlechte Abschneiden des eigenen Projekts Shakespearebühne sehen, sondern auch berücksichtigen, daß er seine Aburteilung der Drehbühne erst nach dem Tode Lautenschlägers niederschrieb. Trotzdem überrascht die Schärfe der Formulierungen, in denen Savits die Drehbühne „für die niedrigste, künstlerisch nicht nur wertloseste, sondern auch schädlichste Form der Inszenierung für das Drama“⁶⁵⁰ bezeichnete und diese als „ein großes, kostspieliges und verderbliches Spielzeug“⁶⁵¹ verwarf, für den „jeder Groschen, der für sie verausgabt wird, [...] nutzlos vergeudet“⁶⁵² sei. Savits äußerte seine Kritik Anfang des 20. Jahrhunderts auch zu einer Zeit, als längst ein künstlerischer Wandel das Theater ergriffen hatte, der dazu führte, daß die Drehbühne nicht mehr unter Gesichtspunkt der idealen Lösung des

⁶⁴⁸ Laut. 1906, Seite 359.

⁶⁴⁹ Kranich I, Seite 290.

⁶⁵⁰ Savits, J.: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917, Seite 153.

⁶⁵¹ Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 356

⁶⁵² Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 356

Verwandlungsproblems gesehen wurde, weil dieses bereits nicht mehr als maßgeblich galt. Zum einen führten die gesteigerten Möglichkeiten der Beleuchtungstechnik dazu, daß „*alle maschinellen Hilfsmittel der alten Bühne*“⁶⁵³ verdrängt wurden, zum anderen machte sich mit dem Naturalismus eine neue Strömung breit,⁶⁵⁴ die den Verwandlungen und Feerien der vorangegangenen Epoche skeptisch gegenüberstand. Die Kritik Savits verdeutlicht, auch wenn sie in ihrem Ursprung auf die Zeit der ersten Drehbühneneinrichtungen zurückgehen mag, die neuen Wege, nach denen das Theater der Jahrhundertwende bereits suchte. Verkürzte Perspektiven auf der Drehbühne⁶⁵⁵ waren nun weniger das Problem, als daß sich ein allgemeines Mißtrauen gegen die Maschinenlastigkeit einer solchen Konstruktion breit machte.⁶⁵⁶ Gleichzeitig wurde die Überdekoration und das Ausstattungstheater immer mehr in Frage gestellt.⁶⁵⁷ Die Lösung des Problems wurde in der Suche nach neuen Spielorten, neuen Ausdrucksformen und einem „Zurückdrängen rein theatralischer Wirkung“⁶⁵⁸ unternommen. Die gefundenen Lösungen lagen jenseits der Vorschläge, die die Drehbühne unterbreitete.

Es erscheint sinnvoll, die Verwendung der Drehbühne durch Max Reinhard, die als epochales Ereignis der Theatergeschichte verstanden wurde,⁶⁵⁹ in diesem Zusammenhang zu betrachten. Bereits als Reinhardt das Neue Theater in Berlin übernahm, ließ er eine Drehbühne in Eisenkonstruktion einbauen. Die Einrichtung nahm auf die bestehenden Versenkungen Rücksicht,⁶⁶⁰ wie auch Lautenschläger gefordert hatte, verzichtete er zur Vermeidung von Pannen jedoch auf mechanischen Antrieb. Drei Mann bewegten die Bühne, deren Räder mit Kugellagern versehen waren, so daß ein einzelner Mann ausreichte, um die in Drehung befindliche Bühne in Bewegung zu halten. Die ersten Versuche mit der Konstruktion machte Reinhardt 1904 zur Aufführung von Shakespeares „Die lustigen Weiber von Windsor“.⁶⁶¹

⁶⁵³ Vgl.: Kranich I, 284.

⁶⁵⁴ Vgl.: Devrient E. u. Stuhlfeld, W. : Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin 1929, Seite 489 ff.

⁶⁵⁵ Vgl.: Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 358

⁶⁵⁶ Vgl.: Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 360

⁶⁵⁷ Vgl.: Savits, J.: Von der Absicht des Dramas, München, 1908, Seite 362

⁶⁵⁸ Vgl.: Winds, A.: Geschichte der Regie, Berlin und Leipzig, 1925, Seite 106.

⁶⁵⁹ Vgl.: Devrient E. u. Stuhlfeld, W. : Gesichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin 1929, Seite 488

⁶⁶⁰ Vgl.: Kranich I, Seite 287.

⁶⁶¹ Vgl.: Schöne, Seite 186.

*Die Bilder waren so ineinander gebaut, daß Winkelbilder keineswegs unnatürlich, sondern durch Abweichen vom gewohnten Bühnenbild eigenartig und reizvoll wirkten. Obwohl der Durchmesser der Drehscheibe nur 11 m betrug, konnten zwei Zimmer von je 7 m Tiefe gestellt werden und überdies in dem einen Saal einen Durchblick durch drei Säle in eine auf der Hinterbühne aufgestellte Veranda ermöglicht werden.*⁶⁶²

Reinhardt verwandte das System zunächst ebenfalls zur Auflockerung des Bühnenbildes und zur Beschleunigung der Verwandlungen. Das änderte sich im Deutschen Theater in Berlin, wo Reinhardt 1905 den Faust auf einer großen Drehbühne von Rudolf Dworsky in den Dekorationen von Alfred Roller aufführte.⁶⁶³ Die größte Berühmtheit erlangte Reinhardt jedoch ebenfalls 1905 mit seiner Inszenierung von Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ im Bühnenbild von Karl Walser, für die er im Theater am Schiffbauerdamm eine aus eisernen Trägern hergestellte Drehscheibe fest einbauen ließ.

Reinhardts Einrichtung der Wald-Szene im Sommernachtstraum beeindruckte dadurch, daß er die Drehbühne während der Szene in Bewegung setzte, so daß die Schauspieler durch einen Wald aus plastischen Baumstämmen liefen, während die Scheibe sich drehte, wodurch die Darsteller sich nicht aus den Sichtbereich des Zuschauers entfernten.⁶⁶⁴ Diese Anwendung der Drehbühne mit ihrer quasifilmischen Wirkung behielt Ernst Stern in seiner szenischen Version von 1913 bei. Die erweiterte Verwendung der Drehbühne bei Reinhardt war eher ihm selbst und weniger seinen Bühnenbildnern zu verdanken, da die Bühnenbildner sich durch die Drehbühne eher vor Schwierigkeiten gestellt sahen. Walser hatte offensichtlich wenig Einfluß auf die Bühnengestaltung der Waldszene im „Sommernachtstraum“⁶⁶⁵ Deshalb ging Reinhardt auch dazu über, seinen Bühnentechnikern von vorneherein die Ausstattung seiner Bühnenbilder zu überlassen.⁶⁶⁶

Dennoch verstand Reinhardt genau wie Lautenschläger die Drehbühne auch weiterhin als Transportmittel für den Szenewechsel von massiven, in großen Dimensionen gebauten Konstruktionen. Das neue in seiner Sicht auf diese Bühnenform war vor allen Dingen, daß er ihre Technik sichtbar machte. Lautenschläger hatte entgegen der Aussage Schönes die Bewegungen der

⁶⁶² Schöne, Seite 186.

⁶⁶³ Vgl.: Schöne, Seite 186.

⁶⁶⁴ Vgl.: Stern, E.: Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Berlin 1983, Seite 30.

⁶⁶⁵ Vgl.: Niessen, C.: Max Reinhardt und seine Bühnenbildner, Köln 1958, Seite 14 ff

⁶⁶⁶ Vgl.: Niessen, C.: Max Reinhardt und seine Bühnenbildner, Köln 1958, Seite 17.

Drehbühne zum Zwecke von Verwandlungen *zunächst* bei geschlossenem Vorhang oder gelöschtem Licht vorausgesetzt. Max Reinhard integrierte den technischen Aspekt der Drehbewegung in seine Inszenierungen. So ließ er z.B. die Schauspieler während des Spiels bei Drehung der Bühne von einem Zimmer ins andere gehen oder in den Wald und über die Felder laufen. Lautenschläger nahm die aufsehenerregenden Inszenierungen, die Reinhardt kurz seinem Tod in Berlin realisierte durchaus wahr:

*Dem Herrn Reinhard in Berlin hat es gepasst und er macht seine Ausstattungen vom »Sommernachtstraum«, »Kaufmann von Venedig«, »Käthchen von Heilbronn« so vorzüglich darauf, daß er die ganze Saison hindurch mit diesen Stücken ausverkaufte Häuser erzielt.*⁶⁶⁷

In Lautenschlägers Äußerungen zeigt sich jedoch auch, daß Lautenschläger Reinhardt eher als geschickten Arrangeur sah, der auf einer Linie mit seinen Konzepten arbeitete.⁶⁶⁸

Es bleibt aber fraglich, inwiefern Lautenschläger die Sichtbarmachung der Technik, wie sie von Reinhardt praktiziert wurde, als dramaturgisches Mittel wahrnahm oder diese eher als eine geschickten Handhabe der Bühnentechnik sah. Seine Aussagen lassen zumindest nicht darauf schließen, daß Lautenschläger selbst die offenen Verwandlungen als etwas anderes sah, als ein bewegtes Tableaux zwischen zwei Szenen:

*Die Drehbühne eignet sich auch ganz besonders für grosse Ausstattungsballetts, da man mit Leichtigkeit die grossartigsten Tableaux in vollster Beleuchtung und mit gesamtem Personal vor dem Publikum vorüberziehen lassen kann, um in wenigen Sekunden wieder ein neues, reichbelebtes Bild vorführen zu können.*⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Laut. 1906, Seite 359.

⁶⁶⁸ Vgl.: Laut. 1906, Seite 366.

⁶⁶⁹ Laut. 1905, Seite 147.

Die Doppeldrehbühne – Reform der Drehbühne

Möglicherweise hatte Reinhardt mit seinen Erfolgen auch maßgeblichen Anteil daran, daß Lautenschläger nicht von seiner Idee einer Drehbühne abrückte. Noch 1906 stellte er fest:

Das begreifliche Interesse, das ich an der ferneren Entwicklung und Einführung der Drehbühne nehme, brachte mich in letzter Zeit auf einen Gedanken, der, wie ich glaube, die Fehler, die die Drehbühne bis jetzt noch hat, vollständig beseitigt und dadurch auch selbst die Gegner teilweise gewinnt. — Neu zum Patent habe ich angemeldet eine drehbare Doppelbühne mit feuersicherer und schalldichter Abschlusswand. Der Gegenstand dieser meiner und meines Sohnes Erfindung ist eine drehbare Doppelbühne. Ihre sofort ins Auge springenden Vorteile bestehen darin, dass die zwei gleichen Hälften der Drehbühne durch eine Wand getrennt sind.⁶⁷⁰

Lautenschläger sah seine neue Einrichtung (Abb. 74) als Beitrag zu einer größeren Sicherheit im Theater. Bei einem auf der Bühne ausgebrochenen Brand konnte eine solche Bühne in wenigen Sekunden den Brandherd durch die feuersichere Wand absperren. Zusätzlich dazu konnte ein brennendes Bühnenbild binnen Sekunden vom Publikum weg in die Hinterbühne gedreht werden, um jede Gefährdung des Zuschauerraumes auszuschließen.

Die Feuersicherheit wurde auch dadurch erhöht, daß auf dieser Bühne die Möglichkeit bestand, alle Dekorations- und Szenerieaufstellungen nur auf der Hinterbühne stattfinden zu lassen. Die Vorderbühne blieb dadurch frei von Dekorationen, Gerüsten oder Möbeln.

Werden hierbei die wenigen hängenden Dekorationen im Schnürboden der Vorderbühne aus Asbest hergestellt, so ist jede Gefahr eines Brandes, selbst wenn der eiserne Vorhang nicht funktionieren sollte, vollkommen ausgeschlossen.⁶⁷¹

Neben dem erhöhten Sicherheitsaspekt, dem Lautenschläger in seinen Arbeiten eine zentrale Rolle beimaß, glaubte Lautenschläger mit dieser Reform auch ein Problem der Drehbühne lösen zu können, daß bisher noch nicht angesprochen wurde. Seiner Meinung nach konnte die Bühne dazu benutzt werden, „das bisher häufig konstatierte Durchdringen des beim Umstellen der Kulisse, Ersatzstücke, Möbel auf dem jeweils hinteren Teil der Bühne entstehenden Geräusches zu verhindern.“⁶⁷² Lautenschläger war geradezu unempfindlich für die meisten Kritikpunkte gegenüber der Drehbühne und ließ nur die Geräuschbelästigung des

⁶⁷⁰ Laut. 1906, Seite 366.

⁶⁷¹ Laut. 1906, Seite 366.

⁶⁷² B & W 07, Seite 323

Zuschauers, der „in seiner Andacht durch Geräusche gestört wird,“⁶⁷³ als Problem gelten. Im Grunde genommen handelte es sich hier lediglich um ein technisches Problem. Das Prinzip der Drehbühne wurde auch davon für Lautenschläger nicht in Frage gestellt. Mit seiner Reform der Drehbühne meinte er nun auch dieses Problem beseitigt zu haben.

Vor allem in der Erhöhung der Feuersicherheit sah Lautenschläger jedoch das Potential, seiner Erfindung den Durchbruch zu sichern, zumal eine Vorrichtung zum Hochziehen der feuersicheren und schalldichten Wand auch die Möglichkeit zum Bespielen der ganzen Fläche einräumte,⁶⁷⁴ sofern dies beispielsweise bei Szenen auf freiem Feld gewünscht wurde. Seiner neuen Bühne, die er auch geeignet für kleine Theater hielt, sprach er auch gesteigerte technische Möglichkeiten zu:

Da übrigens vor der Drehbühne eine Freifahrt und Kassettenklappe angebracht werden kann, ist es z. B. auch möglich, die schwierige Verwandlung des »Rheingold« spielend zu bewältigen mit dem halben Aushilfspersonal. Gitter und Gazeschleier versinken in die Kassettenklappe, während die Riffe in die Tiefe sinken. Ist die Bühne durch den Wasservorhang geschlossen, so dreht sich die Bühne samt den versinkenden Riffen nach rückwärts und das schon fertig gebaute zweite Bild nimmt ruhig und ohne Lärm und Aufregung dessen Platz ein.⁶⁷⁵

Lautenschläger plante immer aus der Theaterpraxis heraus, verstand es aber, auch mit ökonomischen Argumenten für seine Ideen zu werben. Die versenkbare Doppeldrehbühne, so versicherte er, sparte Zeit und Geld, auch indem die Tagesproben auf einer solchen Bühne in den verschiedenen auf der Scheibe errichteten Bildern gleichzeitig abgehalten werden konnten. Damit wollte Lautenschläger die Zeit für das Auf- und Abräumen von Dekorationen und Möbeln sparen.

Was hierdurch an Raum und Personal gespart wird und wie groß dadurch die Feuersicherheit der Bühne wird, liegt auf der Hand. Dabei ist die kleine Doppelbühne auch bei kleinen Theatern herzustellen und bei genügender Ausschachtung des Bodens mit keinen allzu großen Kosten- Es soll feuersicher Bühne der Zukunft für alle Theater, ob groß, ob klein, werden.⁶⁷⁶

⁶⁷³ Laut. 1906, Seite 366.

⁶⁷⁴ Vgl.: Laut. 1906, Seite 366.

⁶⁷⁵ Laut. 1906, Seite 367.

⁶⁷⁶ B & W o7, Seite 323.

Nachfolge

Schöne bemerkte noch 1974, daß die Drehscheibe bis in seine Zeit eine ständige Weiterentwicklung und Verfeinerung ihrer Technik erfahren hatte. Er erwähnte die Kombination ihres Prinzips mit Hebe- und Wagenbühne, wies auf die Entwicklung der Ringbühne hin und sprach auch die Kombination mehrerer Drehscheiben auf einer Bühne an. Entscheidend für ihn blieb aber, daß alle diese Entwicklungen immer „auf die geniale Erfindung Lautenschlägers“⁶⁷⁷ zurückgingen.

Kranich war 45 Jahre zuvor schon zu dem Schluß gekommen, daß die Drehbühne nach anfänglicher Begeisterung für die neue Einrichtung und darauffolgender Kritik in der Nachfolge weiter ausgebaut wurde.

*Sie machte eine Entwicklung bis zu den unglaublichsten Überkonstruktionen durch und verlangte kaum ausführbare Größenmaße von Bühnenhäusern, bis sie endlich wieder in der Form des Urzustandes fast überall den Platz erhielt, der ihr als brauchbares Hilfsmittel für kleine Schauspiele unbedingt zukommt.*⁶⁷⁸

Woran es lag, daß Lautenschlägers Forderung, die Drehbühne als Idealbühne durchzusetzen, gescheitert war, hatte Kranich auch schon erkannt und damit benannt, daß die

*bescheidenen Größenverhältnisse der Versenkungen der damaligen Zeit nicht übertragen werden [können] auf moderne große Opernhäuser mit hydraulischen Bodenversenkungen von 20 m Länge. Außerdem ist eine Drehbühne mit Versenkungen heute auch bereits durch bessere Hilfsmittel ersetzt. Im Theater am Nollendorfplatz-Berlin ist z.B. die vom Eisenwerk München 1906 eingebaute Versenkungsanlage seit 15 Jahren außer Betrieb, während die Drehbewegung dauernd zum Bildwechsel benutzt wird.*⁶⁷⁹

Kranich machte aber auch die Fortschritte der Beleuchtungstechnik mit ihren neuen Möglichkeiten der Bühnenillusion verantwortlich. Künstlerische Fragen, wie sie bereits erörtert worden sind, wurden von ihm weniger diskutiert, was aber auch in der Sichtweise des Maschinisten begründet sein wird. Gleichzeitig erkannte Kranich aber auch schon an, daß letztlich alle modernen Bühnenformen, die eine Drehbewegung nutzen, auf die Erfindung Lautenschlägers zurückgehen, die mit ihrer Vielseitigkeit einen wichtigen Impuls gegeben hat,⁶⁸⁰ wie auch

⁶⁷⁷ Schöne, Seite 186.

⁶⁷⁸ Kranich I, Seite 232.

⁶⁷⁹ Kranich I, Seite 287

⁶⁸⁰ Kranich selbst liefert eine Menge Hinweise bezüglich Drehscheiben und Drehbühnen, die in der Nachfolge Lautenschlägers vor allem in Deutschland und Europa entstanden. Dabei variierten vor allem die Ausmaße, die von 10 m bis hin zu 17 m schwanken konnten, wie die Zusammensetzung der Drehscheiben aus vier bis 24 Teilen. Zu den Nachfolgeprojekten der Drehbühne

Hofberger in seinem Artikel „zweihundert Jahre Münchener Residenztheater“ feststellt:

*Vom Münchener Residenztheater also ging eine Erfindung aus, die nicht die Entwicklung der Bühne, des Bühnenbildes und der Regiekunst, sondern auch das gesamte dramatische Schaffen maßgebend beeinflusst hat, da ja jede neue Möglichkeit der Darbietung auch neue dichterische Aspekte eröffnet.*⁶⁸¹

5. Inszenierungen

Prägung

Die Innovationen und Bühneneinrichtungen Lautenschlägers haben in der nachfolgenden Literatur den Blick auf die Inszenierungen, an denen Lautenschläger beteiligt war, fast völlig verstellt. Dieser literarische Schwerpunkt reflektiert bis zu einem gewissen Grade die Selbstwahrnehmung Lautenschlägers, wie sie auch in der von ihm selbst verfaßten Literatur deutlich wird.

Demgegenüber vernachlässigt sie jedoch den wichtigen Teil seiner Karriere als Maschinist an zwei Hoftheatern,⁶⁸² der durch die technische Einrichtung Ausstattung einer großen Zahl von Bühnenwerken in Stuttgart, München und weiteren nationalen wie internationalen Bühnen geprägt war.

Die Zeit, in der Lautenschläger vor allem durch Innovationen in das öffentliche Bewußtsein drang, kann auf die Zeit zwischen 1881 und 1902 eingegrenzt werden. In diesen Jahren, in denen er die Elektrifizierung der Münchener Theater voranbrachte und Versuche mit der Shakespearebühne und der Drehbühne

Lautenschlägers gehörten auch die zerlegbaren Drehscheiben, die Kranich in Hannover realisierte oder solche, die zusammengeklappt werden konnten wie diejenigen, die Baruch & Co. in Berlin ausführten.

Zutreffend ist auch, daß Kranich die weiteren Entwicklungen drehbarer Bühnen, wie sie beispielsweise von Gustav Dumont in Berlin als Ringbühne projektiert wurden, oder auch von Rosenberg dem Älteren in Köln entworfen wurden, direkt auf Lautenschlägers Drehbühne zurückgehen. Diese Projekte blieben aber zumeist auf dem Papier, weil sie als überdimensionierte Riesenbühnen gleich den völligen Neubau des Bühnenhauses verlangten. (Vgl.: Kranich I, Seite 285 ff.)

⁶⁸¹ Hofberger, B.: „Zweihundert Jahre Münchener Residenztheater – Ein Rückblick auf die Geschichte“, in: Lippl, A. J.: Zweihundert Jahre Residenztheater in Wort und Bild, München 1951, Seite 18.

⁶⁸² Die Tätigkeit Lautenschlägers in Darmstadt und Riga fällt hier aufgrund der Kürze der Anstellung und der Tatsache heraus, daß er dort nicht selbständig tätig war, sondern seinen Lehrer Brandt unterstützte.

unternahm, arbeitete Lautenschläger zusätzlich dazu als Leiter der Maschinerie in München. Vor 1881 hatte Lautenschläger sich seinen hervorragenden Ruf fast ausschließlich mit seinen Erfolgen als Maschinist und der technischen Einrichtung von Bühnenwerken erarbeitet. Es ist anzunehmen, daß Lautenschläger bereits mit Brandt zusammen an ersten Inszenierungen arbeitete, da er ab 1860, also mit knapp 17 Jahren, in Stellvertretung seines Lehrers den gesamten Dienst übernahm. Das kann nichts anderes bedeuten, als daß er auch die Leitung über die Inszenierungen seines Lehrers übernahm. In diesem Zusammenhang ist sehr wahrscheinlich, daß Lautenschläger vor allem bei den längeren Dienstreisen Brandts durchaus eigenverantwortlich und kreativ arbeitete und nicht in völliger Abhängigkeit zu den Ideen und Vorhaben des Lehrers verblieb. Dies läßt sich aus den Aussagen Brandts herauslesen, in denen er seine vollste Zufriedenheit über den Schüler bekräftigte und feststellte, daß Lautenschläger selbständig tätig war und anfallende, mitunter schwierige Aufgaben rasch und zufriedenstellend löste.⁶⁸³ Durch die langen Abwesenheiten Brandts wurden eigene Lösungsvorschläge Lautenschlägers von seinem Lehrer gefördert, wenn nicht gar gewünscht.

Da detaillierte Auskünfte über die Zusammenarbeit Lautenschlägers mit Brandt fehlen, können nur anhand von herausragenden Inszenierungen aus der gemeinsamen Zeit die Umriss von Lautenschlägers Aufgabenbereichen gezeichnet werden. Unabhängig von der Intensität der Beteiligung Lautenschlägers müssen diese Inszenierungen als zentrale Erfahrungen für ihn angesehen werden, die ihn nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch prägten.

Die von den Zeitgenossen als außerordentlich spektakulär empfundene Inszenierung der Oper »Faust«⁶⁸⁴ von Charles Gounod (1818-1893) gehörte zweifellos noch zu den Projekten, die Lautenschläger mit Brandt zusammen realisierte. Brandts Einrichtung der Oper, die am 10. Februar 1861 in Darmstadt Premiere feierte,⁶⁸⁵ ist ein anschauliches Beispiel für die Dominanz des Optischen in den Inszenierungen am Darmstädter Theater und kann stellvertretend für den effektvollen Inszenierungsstil Brandts herangezogen werden: eigens für die aufwendige Ausschmückung der Ballettszene in der Darmstädter Aufführung

⁶⁸³ Carl Brandt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Darmstadt, den 27. Dezember 1863. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁶⁸⁴ Oftmals auch Muguérite oder Margarethe

⁶⁸⁵ Vgl.: Kaiser, H.: Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt – 1810-1910, Darmstadt 1964, Seite 67

komponierte Kapellmeister Louis Schindelmeisser zusätzliche, auf den Bühnenvorgang abgestimmte Musik, die anschließend von Gounod in die Partitur aufgenommen wurde⁶⁸⁶ – ein bezeichnender Vorgang für das Inszenierungsverständnis und die technische Begeisterungsfähigkeit des Publikums der Zeit.⁶⁸⁷ Die Empfänglichkeit des Publikums für die Bühneneffekte Brandts wird vor allem dadurch ausgedrückt, daß die Zuschauer besonders durch die Apotheose des Schlußbildes angesprochen wurden, in der das entschlafene Gretchen mit Engelgruppen in den Himmel schwebte. Von diesem Schlußbild wurde das Publikum sogar zu Tränen gerührt.⁶⁸⁸ Dieser Effekt, den Lautenschläger selbst kurz vor seinem Tode noch einmal beschrieb,⁶⁸⁹ war durch die Erfindung des Gitterträgers möglich geworden. Lautenschläger übernahm den Gitterträger als zentrales Element für die technische Realisierbarkeit vieler Effekte bei der Einrichtung all seiner Bühnenprojekte bis hin zu den Drehbühnen. Ein weiteres Beispiel für das Effekttheater Brandts ist die gut dokumentierte Inszenierung einer weiteren Oper Gounods, die der Maschinist in Darmstadt auf die Bühne brachte. 1863 kam der Komponist selbst nach Darmstadt um seine neueste Oper »Die Königin von Saba« zu dirigieren. Eine bemerkenswerte Anekdote ist, daß Gounod bei der Probe zum zweiten Akt plötzlich den Taktstock aus der Hand legte und von den Vorgängen auf der Bühne fasziniert seine ganze Aufmerksamkeit den Effekten Brandts widmete. Brandt hatte die Werkstatt des Erzbildners Adoniram auf die Bühne gebracht und die Sabotage seiner Gesellen, die den Gießofen seiner Werkstatt in die Luft sprengen, ausgesprochen realistisch umgesetzt. Die anspruchsvolle Darstellung der rotglühenden Metallmassen, die

⁶⁸⁶ Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 25

⁶⁸⁷ Trotz der vordergründigen Ähnlichkeit unterscheidet sich dieser Fall signifikant von einem ähnlichen Vorgang im Rahmen der Parsifal-Inszenierung zur Uraufführung 1882 in Bayreuth. Auch Engelbert Humperdinck (1854-1921) komponierte zusätzliche Takte für die Verwandlungsmusik des 1. Aktes, weil technische Probleme eine Lösung der szenischen Vorgaben in der vorgegebenen Zeit unwahrscheinlich machten. Hier wurde also nicht in die musikalische Struktur eingegriffen, um Raum für besondere szenische Effekte zu gestatten, sondern um ein konkretes technisches Problem zu lösen und die komplette Verwandlung des Bühnenbildes im Einklang mit der Musik zu ermöglichen. Die von Wagner beauftragte Komposition kam allerdings nicht zu Aufführung, da Brandt zuvor eine technische Lösung zur vollsten Zufriedenheit Wagners fand.

⁶⁸⁸ Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 25
Lautenschläger inszenierte später die Oper auch in München. Die spektakuläre Schlußapotheose realisierte er mithilfe eines Flugwerkes, das Gretchen und vier Engel gen Himmel schweben ließ. (Vgl. Wahn, Inszenierungsmappe »Margarethe«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

⁶⁸⁹ Vgl.: Laut. 1905, Seite 130-31.

sich über die ganze Bühne ergießen sollen, meisterte Brandt, indem er über den ganzen Bühnenboden eiserne Gasrohre zwischen die Balken legte. Diese waren mit auf Metallunterlagen ruhenden Brennern verbunden. Über Gummischläuche an beiden Seiten des Rohres konnte Leuchtgas zugeführt werden. Über eiserne Bügel auf jedem Rohr wurde verhindert, daß der straff über die Flammen gespannte, rote bemalte Seidenstoff selbst anbrannte, aber den Effekt einer einzigen glühenden Fläche täuschend hervorrufen konnte.⁶⁹⁰

Der unglaublich hohe Aufwand dieses Einzeleffektes wird nicht nur durch den komplizierten technischen Apparat, sondern auch durch die Tatsache vergegenwärtigt, daß die einzelnen Flammen mit Spirituslämpchen entzündet werden mußten, während ein als Erdboden bemaltes Leinentuch in ganzer Breite der Bühne über das Drahtnetz gezogen wurde, um das Vorwärtsfließen der glühenden Erzmasse vorzutäuschen.⁶⁹¹ Die nach Realismus strebende und den Sensationshunger des Publikums befriedigende Einrichtung dieser Szene ist ein eindruckliches Beispiel für die Möglichkeiten, über die Brandt während der Ausbildung Lautenschlägers verfügte.⁶⁹²

Auch wenn die enge Zusammenarbeit Brandts mit Richard Wagner erst später begann, prägten die Werke und auch die Kunstauffassung Wagners Lautenschläger bereits in Darmstadt. Die am 23. Oktober 1853 zum ersten mal in Darmstadt aufgeführte Tannhäuser-Inszenierung wurde als treue Kopie der Dresdener Inszenierung von 1845 angesehen und verfolgte die Absicht, eine

⁶⁹⁰ Auch bei Webers Oberon (Premiere am 16. November 1862) hatte Brandt einen ähnlichen Effekt genutzt. Zur Szene am Ozeangestade wurde der Mittelgrund der Bühne mit Felskulissen abgedeckt. Zwischen diese wurde ein transparentes Tuch von vorne etwas ansteigend zum Horizont gespannt. Es handelte sich um gefärbten Kattun, der das Wasser darstellte und mit Silberblicken aufgelichtet war. Darunter befand sich ebenfalls eine Gasbeleuchtungsanlage mit offenen Flammen. Ein Wechsel der Beleuchtung von orange bis blau ergab auf der Wasseroberfläche ein Spiel von Lichtreflexen, das stimmungsvoll den Sonnenuntergang nachahmen sollte.

(Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 27.)

⁶⁹¹ Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 25 ff.

⁶⁹² Die Qualität der Effekte Brandts wird dadurch unterstrichen, daß ein in Paris wirkender Komponist von den Bühnenzaubereien Brandts hingerissen war. Immerhin galt Paris hinsichtlich der Ausstattungen von Opern als führend. Aber auch das durch Brandt an Kulissenzauber reichlich gewohnte Darmstädter Publikum reagierte zunächst jedoch fast verunsichert und ratlos auf den realistischen Effekt. Schließlich wurde Brandt jedoch unter Rufen, Schreien, Klatschen und Trampeln auf die Bühne gerufen. Die Huldigungen des Publikums mußte er indessen schweißgebadet entgegennehmen, da er während der Szene als Statist auf der Bühne gestanden hatte, um den im höchsten Grade feuergefährlichen Aufbau selbst zu überwachen. (Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 25 ff.)

Nachbildung der von Wagner autorisierten Modellinszenierung zu sein.⁶⁹³ Bevor er auf Ludwig II. und schließlich auf Wagner selbst traf, wurde Lautenschläger also schon durch die Ideale Wagners geprägt, auch wenn dies nur für die Vermittlung durch diese eine Inszenierung gelten kann.

Inszenierungen am Stuttgarter Hoftheater

Mit dem Beginn seines Dienstes in Stuttgart konnte Lautenschläger seine bei Brandt gemachten Erfahrungen praktisch anwenden.⁶⁹⁴ Das Stuttgarter Hoftheater stellte mit seinem anspruchsvollen und äußerst abwechslungsreichen Spielplan den tätigen Maschinisten vor eine besondere Herausforderung. Ein Blick in die sorgfältig aufgestellten Gesamtlisten der Opernaufführungen, Ballette, Divertissements, Pantomimen und Tänze in Stuttgart während des 19. Jahrhunderts, die Dr. Reiner Nägele 2006 zusammengestellt hat,⁶⁹⁵ bestätigen die Aussagen von Galls⁶⁹⁶ genau so wie die beständigen Klagen Lautenschlägers gegenüber der Intendanz bezüglich der kurzen Umbauzeiten bei ausgesprochen schnellem Wechsel von Stücken.⁶⁹⁷ Der Spielplan des Jahres 1874, um nur ein Beispiel zu nennen, bot dem Publikum allein 64 unterschiedliche Opern, darunter technisch so anspruchsvolle Werke wie Meyerbeers »Die Afrikanerin«, »Die Hugenotten« und »Der Prophet« oder Wagners, »Tannhäuser«, »Der fliegende Holländer« und »Lohengrin«. Dazu kamen noch sechzehn Tanzaufführungen wie Ballette, Tänze oder Pantomimen. Nicht von Nägele erfaßt wurden bislang die Schauspiele, die im 19. Jahrhundert am Stuttgarter Hoftheater aufgeführt wurden. Geht man von drei Wochentagen aus, die dem Schauspiel gewidmet waren, kann aber immerhin noch mit ca. 150 Schauspielaufführungen gerechnet

⁶⁹³ Ein Regiebuch mit ausführlich erläuterten Grundrissen und Skizzen hatte man als Vorbild für die Inszenierung in Darmstadt eigens aus Dresden beschafft. Die bisherige Forschung hat bestätigt, daß diese Darmstädter Inszenierung den Vorstellungen Wagners von einer Idealdekoration entsprach. Immerhin wollte er die Szenerien Darmstadts lithographieren lassen (Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 23 – 33)

⁶⁹⁴ Möglicherweise hatte Lautenschläger auch in Riga schon Gelegenheit erhalten, in eigener Verantwortlichkeit Inszenierungen vorzunehmen, wenn auch die kurze Zeit von vier Monaten sicher wenig Raum dazu bot. Über diese Zeit haben sich jedoch keinerlei Aufzeichnungen erhalten.

⁶⁹⁵ Vgl.: Nägele, R.: „Gesamtliste der Opernaufführungen in Stuttgart im 19. Jahrhundert“ und „Ballette, Divertissements, Pantomimen, Tänze im 19. Jahrhundert“ zitiert nach: <http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/oper.htm>

⁶⁹⁶ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 8 Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁶⁹⁷ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 6. Juni 1866 , 18. Mai 1866 und 18. Oktober 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

werden. Bei einer durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit der Opern von 2,2 mal pro Jahr, könnte man, sollte dies auf die Schauspiele übertragen werden dürfen, von ca. 60 unterschiedlichen Schauspielaufführungen für das Jahr 1874 ausgehen. Selbst wenn nur die Hälfte an Schauspielen in Stuttgart aufgeführt worden wäre, immer noch eine beeindruckende und nahezu verwirrende Anzahl an unterschiedlichen Aufführungen, die ganz zu Recht von Seiten von Galls als Besonderheit des Stuttgarter Hoftheaters herausgestellt wurde⁶⁹⁸ und Lautenschläger kaum zu anderen Aktivitäten Zeit ließ, da er *„von morgens früh bis abends spät, ja selbst ganze Nächte durch, Jahr aus Jahr ein fürs hiesige Theater zu arbeiten“*⁶⁹⁹ hatte.

Nicht anders als in Darmstadt erhielt die Oper in Stuttgart gegenüber dem Schauspiel ein deutliches Übergewicht, was sich auch im Inszenierungsstil widerspiegelte.⁷⁰⁰ Insofern dürfte Lautenschläger zumindest in künstlerischer Hinsicht einen gewissermaßen bruchlosen Übergang von seiner Arbeit bei Brandt zu Stuttgart erlebt haben. Allerdings dürfte dies nicht für die problematische Situation innerhalb der Maschinerie gelten, die nicht nur durch den Briefwechsel zwischen von Gall und Brandt, sondern auch durch die zeitgenössische Literatur hinreichend dokumentiert ist:

*Wie viel Prunk noch immer bei großen Opernneuheiten entfaltet wurde, so war doch im allgemeinen die Inszenierung ungenügend, und der technische Apparat funktionierte nicht mehr richtig, was schon die zur Regel gewordene Ungeschicklichkeit der Theaterarbeiter bei den Verwandlungen auf offener Szene bewies.*⁷⁰¹

»Theater von der Stange«

Lautenschlägers Tätigkeit in Stuttgart begann, ohne daß darauf im Spielplan Rücksicht genommen wurde. Es ist davon auszugehen, daß Lautenschläger sich schnell ein Bild von den Abläufen in Stuttgart verschaffte, zunächst im Hintergrund agierte, während Nitschky weiter auch die Leitung der Inszenierungen innehatte, dann aber bald anfang, seine eigenen Konzepte zu

⁶⁹⁸ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 8. Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁶⁹⁹ Vgl.: Carl Lautenschläger an die Königliche Intendanz, Stuttgart, den 8. April 1872. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷⁰⁰ Vgl.: Krauß, R. Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart, 1908, Seite 207 ff.

⁷⁰¹ Krauß, R. Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart, 1908, Seite 215.

erarbeiten. Das ständig wechselnde Stuttgarter Repertoire war natürlich nur deshalb zu bewältigen, weil für Stuttgart die Bedingungen des Ausstattungstheaters zutrafen, wie sie Greisenegger-Georgila treffend mit dem Begriff „Theater von der Stange“, (gleichzeitig der Titel ihrer Publikation zu diesem Thema) zusammengefaßt hat.⁷⁰² Ein solches Theater war nur durch die »fabrikmäßige« und größtenteils standardisierte Produktion von Dekorationen und Bühnenbildern durch darauf spezialisierte Ateliers möglich. In Stuttgart hatte erst von Gall die Nutzung der Dienste solcher Ateliers angeregt. Vor seiner Amtszeit war dies nicht üblich gewesen⁷⁰³

Nur durch diese Praxis war es dem Theater des 19. Jahrhunderts möglich, eine größtmögliche Anzahl von Inszenierung zu bewältigen und gleichzeitig den Ansprüchen des auf illusionistische Wirkung Wert legenden, gebildeten Publikums zu genügen. Die Kehrseiten dieses Systems, gegen das sich in Deutschland vor allem Georg II., der Herzog von Meiningen, mit seinen Forderungen historisch schlüssiger und geschlossener Inszenierungen wandte – mit weitreichenden Folgen für die Entwicklung des Theaters – waren Austauschbarkeit der Szenerien und die Verwendung von Dekorationen für mehrere Stücke, unabhängig von einem künstlerischen Zusammenhang. Daß Lautenschläger in Stuttgart auch unter solchen Bedingungen tätig war, zeigt sich in der Anordnung der Intendanz bezüglich der Aufführung einer Oper. In einem äußerst knapp bemessenen Zeitrahmen, nämlich einen Monat vor dem Geburtstag des Königs unterrichtete die Intendanz Lautenschläger darüber, daß zu diesem Anlaß die Oper »Das Rotkäppchen« aufgeführt werden sollte und forderte ihn auf, das dazu nötige anzuordnen. Aufschlußreich ist vor allem die Bemerkung von Galls: *„Ich glaube nicht, daß in decorativer Rücksicht ebenso wenig wie für die Maschinerie etwas Neues wird anzufertigen sein.“*⁷⁰⁴ Lautenschläger, der seine Arbeit durchaus unter künstlerischen

⁷⁰² Ausgehend von dem Vorbild Paris setzten sich auch in Deutschland vor allem nach Einführung der Gewerbefreiheit 1869 Theaterateliers durch. Vorher hatten sich vor allen Dingen die in großer Zahl zwischen 1810 und 1845 entstandenen Stadttheater mit Kopien der Dekorationen großer Hoftheater zufrieden gegeben. (Vgl.: Greisenegger-Georgila, V.: Theater von der Stange. Wiener Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar 1994, Seite 7 ff)

⁷⁰³ Von Gall bediente sich vor allem der Fähigkeiten des Berliners Karl Gropius, griff auf Mühldorfer in Mannheim, später auf den Hofmaler Schwedler in Darmstadt und den Hofdekormationsmaler Barnstedt in Karlsruhe zurück. Aber auch andere einheimische Theaternaler wie Keller und Krämer wurden eingesetzt aber bald durch Thouret und Braakmann ersetzt. Für landschaftliche Dekorationen wurde der holländische Maler Braakmann bevorzugt. Maler Herdtle und der bekannte Baumeister Leins lieferten prächtige Entwürfe für Bauwerke. (Vgl.: Krauß, R. Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908, Seite 214)

⁷⁰⁴ Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 1. Februar 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

Gesichtspunkten sah und versuchte mehr Sorgfalt auf Inszenierungen zu verwenden und die Vorarbeitszeiten auszudehnen, geriet über solche Fragen wiederholt in Konflikt mit der Intendanz, die vor allem am reibungslosen und schnellen Wechsel von Inszenierungen interessiert zu sein schien.⁷⁰⁵

Ein anderer Aspekt des Ausstattungstheaters, wie es auch in Stuttgart beobachtet werden kann, war gegenüber den oftmals aus verschiedenen Bestandteilen des Magazins zusammengesetzten Inszenierungen die gesteigerte Aufmerksamkeit, die einzelnen Bildern oder Szenerien einer Oper oder eines Schauspiels durch das Publikum entgegengebracht wurde. Solchen Szenen wurde den Wünschen des Publikums entsprechend besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Folglich wurden sie besonders häufig neu eingerichtet und in Auftrag gegeben. Unzweifelhaft trifft dies für die deutsche Rezeption des 19. Jahrhunderts vor allem auf die Wolfsschluchtszene in der Oper »Der Freischütz« von Carl Maria von Weber (1786 – 1826) zu. Lautenschläger wurde im Juli 1869 nach dem Erfolg, den er mit dieser Szene in Stuttgart gehabt hatte, beauftragt, die Wolfsschluchtszene auch im Ulmer Theater einzurichten.⁷⁰⁶

Interessant ist der Briefwechsel zwischen Ulm und der Stuttgarter Intendanz vor allem deswegen, weil sie Hinweise auf das Verhältnis Lautenschlägers zu den Dekorationsmalern, mit denen er während der Stuttgarter Zeit zusammenarbeitete, liefert. Eine solche Zusammenarbeit ist beispielsweise für den Dekorationsmaler Paul Thouret, den Sohn des Oberbaurats Nikolaus Thouret belegbar.⁷⁰⁷

Lautenschläger arbeitete eng mit den von der Hofbühne beschäftigten Dekorationsmalern zusammen. Offensichtlich erreichte Lautenschläger in dieser Zusammenarbeit schon früh eine gewissen Dominanz, wie in den Verhandlungen mit Ulm bezüglich der Einrichtung der Wolfsschluchtszene deutlich wird:

*„übrigens verlangt das zur Decoration der Wolfsschlucht Nöthige keinen besonderen Künstler, sondern nur einen Mann, der auf die Intentionen des Maschinisten einzugehen versteht.“*⁷⁰⁸Ein wichtiger Hinweis in diesem

⁷⁰⁵ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 8. Mai 1866. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷⁰⁶ Vgl.: Der Oberbürgermeister der Königl. Württ. Kreishauptstadt an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Ulm den 20. Juli 1869. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷⁰⁷ Vgl.: Der Kabinettschef an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Schloß Friedrichshafen, den 6. September 1866 und Freiherr Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger und den Dekorationsmaler Thouret, Stuttgart, den 8. September 1866. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁰⁸ Intendanz Stuttgart an das Stadt[...]-amt Kreishauptstadt Ulm d. 31. Juli 1869. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

Zusammenhang ist die Feststellung, daß Lautenschläger keineswegs selbst im Bereich der Dekorationsmalerei arbeitete,⁷⁰⁹ was auch hinsichtlich der Bewertung der erhaltenen Münchner Bühnenbilder von Bedeutung ist.

Daß Lautenschläger wie sein Lehrer Brandt auch hinter der Bühne tätig war, und persönlich die Inszenierungen überwachte, läßt sich aus vielen Dokumenten schließen.⁷¹⁰ Überhaupt ist die Rolle, die Lautenschläger als Maschinist bereits in Stuttgart einnahm und eifersüchtig verteidigte, durchaus bezeichnend.

Lautenschläger hatte sich während der Verhandlungen zur definitiven Anstellung zur Bedingung gemacht, daß seine Position am Theater nicht durch Vorschriften seitens der Regie und Beleuchtung in Frage gestellt würde. Eine solche Autonomie, die durchaus als ungewöhnlich zu betrachten ist, stellte natürlich auch künstlerische Ansprüche, über die Lautenschläger ja auch wiederholt mit den entsprechenden Autoritäten in scharfe Auseinandersetzung geriet.

Daß Lautenschläger konkret auf Bühnenbild und sogar in die Regie eingriff, zeigt sich deutlich dadurch, daß er beispielsweise Abgänge und Versenkungsfahrten im Tannhäuser eigenmächtig veränderte,⁷¹¹ oder Setzstücke und Dekorationen offenbar auch ohne Absprache mit der Regie⁷¹² umstellte. Auf Beschwerden darüber reagierte Lautenschläger in der Regel ausgesprochen ungehalten, wenn nicht hitzig.⁷¹³ In diesen Auseinandersetzungen ging es Lautenschläger zweifelsohne um seine Autorität als Maschinist. Allerdings scheint er mit der Bemühung um Autonomie als Maschinist auch durchaus ein künstlerisches Konzept verfolgt zu haben, wie er immer wieder auch in seinen Äußerungen betont.⁷¹⁴

⁷⁰⁹ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den Freiherrn von Egloffstein, Stuttgart, den 9. Juni 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷¹⁰ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den Theaterdirektor Schade in Ulm, Stuttgart, den 19. Oktober 1869. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷¹¹ Vgl.: Protokoll der Kanzlei des Hoftheaters, Stuttgart, den 16. Januar 1878. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷¹² Vgl.: Note des Freiherrn Ferdinand von Gall an Carl Lautenschläger, Stuttgart, den 24. Juni 1865 und Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 9. März 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷¹³ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 24. Juni 1865. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷¹⁴ Vgl.: Carl Lautenschläger an die Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters, Stuttgart, den 25. Mai. 1865, Stuttgart den 27. Jan 1868 u.a. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

Zum Verhältnis Lautenschlagers zur Regie

Die Haltung Lautenschlagers gegenüber der Regie muß vor dem Hintergrund der Bedeutung und Funktion derselben im 19. Jahrhundert betrachtet werden,⁷¹⁵ da sich der Begriff der Regie deutlich von der im 20. Jahrhunderts etablierten Definition unterscheidet. Selbst für das späte 19. Jahrhundert galt das, was Hommel bezüglich der Separatvorstellungen vor König Ludwig äußerte: „*Der Regisseur war damals in der Hauptsache Arrangeur der Szene, was besagt, daß es sich mehr um [...] äußere Vorgänge auf der Bühne handelte als um Dramatik und deren Darstellung selbst.*“⁷¹⁶

Nur unter diesem Gesichtspunkt ist zu verstehen, das Lautenschläger sehr konkrete Angaben zur Realisierung von Aufführung zu machen im Stande war und diese sowohl gegenüber der Intendanz als auch der Regie durchsetzen konnte. Ein gutes Beispiel sind die Vorschläge Lautenschlagers zur Aufführung der Oper »Der Weltumsegler«, die zum Besuch des Russischen Kaisers 1867 in Stuttgart geplant wurde:

Um den Weltumsegler einem so hohen Besuche vorzuführen, müßte, um ihn einigermaßen erträglich auszustatten, Folgendes noch gemacht werden: Für Schiffsdecoration zwei vollständige Lufthauptflügel von der ersten bis in die sechste Coullisse - ganze Höhe der Bühne: 200 Gulden. Ein Muschelwagen mit Delphin oder Meerpferden, Wasser speiend, electrisch beleuchtet: 50 Gulden. Walfisch oder Delphin, Wasser speiend: 50 Gulden. Im vierten Akt Japanesischer Saalbogen müßte gemalt werden. Ein Scheiterhaufen, der sich in eine Fontaine verwandelt, aus welcher Neptun steigt. Um diese Verwandlung effectvoll mit natürlichem Wasser herzustellen, ist eine große neue Versenkung nöthig, worauf [ein] großes Wasserreservoir mit Fontaine auf- und ab verwandelt [werden kann], electrische Beleuchtung dazu. Eine dazu nöthige Versenkung einzurichten, macht 400 Gulden. [Die] Fontaine: 180 Gulden; zum Schluß wäre ein bedeutender Effect zu erzielen, wenn man den Garten versinken läßt, der Himmel sich öffnete und Neptun mit seinem ganzen Palast in einer Gruppe von Nereiden umgeben, vom Wasser getragen, gegen das Publikum bewegte. Die Schlußdecoration der Oper Undine würde ganz dazu passen und müßte für das Tableau im Wasser noch Satzstücke der Decoration entsprechend gemalt werden, auch zwei natürliche Fontainen könnten sich mit der Decoration vorbewegen. Der Wagen, der die halbe Bühne einnehmen muß, sollte dazu gemacht werden. Aus der Oper »Faust« den Wagen könnte man verändern, das würde auf 180-90 Gulden kommen. Die Fontaine pro Stück: 80 Gulden. 6 Aushilfsarbeiter zum Anfertigen dieser Maschinerie müßten noch bis zum 10. Juni angestellt werden, um die Versenkung einzurichten müßte die ganze Mannschaft 8 Nächte durcharbeiten, wie es auch zur »Undine« geschehen.⁷¹⁷

⁷¹⁵ Trotz der Versuche einer Vereinheitlichung von Theaterproduktionen durch die Meininger, die ein Zusammenwirken von Bühnenbildern, Kostümen und Personenführung anstrebten, war die alle Bereiche umfassende Prägung einer Aufführung durch den Regisseur im 19. Jahrhundert noch unbekannt. Für gewöhnlich wurde dem Publikum eine Aufführung mit Bildern und Kostümen präsentiert, die beiläufig ausgewählt waren und dem Zeitgeschmack entsprachen. (Vgl.: Spotts.: Bayreuth – Eine Geschichte der Wagner-Festspiele, München 1994, Seite 75 ff.)

⁷¹⁶ Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 272.

⁷¹⁷ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 23. Mai 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

Deutlich offenbart sich hier nicht nur das technische, sondern auch das künstlerische Verständnis Lautenschlägers. Auf der Hand liegt die Abhängigkeit Lautenschlägers von dem Stil, den Brandt in Darmstadt etabliert hatte. Die mythologische Apparatur mit den allegorischen Figuren, spektakulären Verwandlungseffekten, in die Lichteffekte und die technisch erzeugte Darstellung der Elemente einbezogen werden, hatte Brandt 1857 exemplarisch in seiner gefeierten Inszenierung des Balletts in Verdis »Sizilianischer Vesper« vorgeführt.⁷¹⁸ Der immense Aufwand, den Brandt einem Ballett von ca. 30 Minuten Dauer⁷¹⁹ widmete, der fast ausufernde Einsatz von Versenkungen, die Vielzahl an Einzeleffekten, Versatzstücken und plastischen Aufbauten illustriert anschaulich das Effekttheater Brandts, auf den Lautenschläger sich als Vorbild bezieht. Von Bedeutung war hier auch die Einführung der Schiebebühne durch Brandt, die der Maschinist nutzte, um eine schnelle Verwandlung der Frühlingsszenerie in ein Sommerbild zu ermöglichen: Das Ballett begann im dritten Akt mit dem Bild eines großen Saales. Der dichte Vorhang quer über der Bühne wurde zur Seite gezogen und eine in Nebelschleiern liegende Winterlandschaft bevölkerte sich bei zunehmendem Licht mit Zwergen, Gnomen und Wichteln. Schnell hatte sich der anfängliche Saal in eine komplette Winterlandschaft verwandelt, in der die Zwerge auf Befehl des Winterkönigs einen Tanz aufführten. Im Anschluß wurde ein großer Schneemann von den Zwergen aufgebaut und schließlich kulminierte die Szenerie in einer Schneeballschlacht. Mit einem allmählich einsetzenden Blumenregen begann der Frühling. Durch die Kopplung von sechs Versenkungen konnte die gesamte Winterlandschaft mit Darstellern verschwinden, und von oben kamen stattdessen nun Girlandenranken mit Engelchen und Putten herabgeschwebt. Es begann der Frühlingstanz, der seinerseits mit dem Einzug des Sommers endete. Aus dem Hintergrund wurde Ceres mit Sichel, reifen Früchten und einer Schar mythologischer Gestalten auf die Bühne geschoben. Hier kam die Schiebebühne zum Einsatz, die den gesamten plastischen Aufbau mitsamt dem allegorischen Personal in den Vordergrund der Bühne schieben konnte. Der Herbst wurde schließlich durch die Verwandlung der Szene in einen Weinberg angekündigt. Bacchus wurde auf einem Faß von seinen Getreuen hereingetragen, die von

⁷¹⁸ Vgl.: Winter, L.: Vor und hinter den Kulissen, Darmstadt, 1925. Seite 10 ff. und Kranich I, Seite 311 ff.)

⁷¹⁹ Vgl.: Aufnahme unter Muti, Scala 1989 oder Aufnahme unter Levine, London 1974

Bacchantinnen und Heben umwirbelt wurden. Sonnenblumen in allen Größen, dargestellt von Erwachsenen und Kindern kamen auf die Bühne und bildeten das Schlußtableau. Die Schiebebühne wurde dazu genutzt, die plastische Szenerie des Zuges der Ceres in wenigen Augenblicken in den Bühnenvordergrund zu schieben.⁷²⁰ Aber auch in künstlerischer Hinsicht war Brandt hier zukunftsweisend: die Parallelen zwischen dem Ballett in der Sizilianischen Vesper und dem Bacchanale, das im Tannhäuser zur der Aufführung in Paris 1861 in Szene gesetzt wurde, liegen auf der Hand. Bei beiden dominiert mythologisches und allegorisches Personal zusammen mit den Putten, Blumen, Schleiern und Girlanden. Brandt markierte hier eine Ästhetik, wie sie noch lange für das 19. Jahrhundert maßgeblich bleiben sollte.

Auch die Verwendung von Wasserspielen findet ein direktes Vorbild bei Brandt. 1850 hatte dieser funktionierende Springbrunnen in den hängenden Gärten der Semiramis für Oper die »Nabucco« von Giuseppe Verdi (1813 – 1901) auf die Bühne gebracht und damit erstmalig in Darmstadt fließendes Wasser eingesetzt.⁷²¹ Auf das selbe Vorbild gingen die Inszenierungen von Meyerbeers Oper »Die Afrikanerin« zurück, die Brandt und Lautenschläger unabhängig voneinander in Anlehnung an die Pariser Inszenierung realisierten. Die Inszenierung in Paris hatten beide besucht. Den Schiffsuntergang im dritten Akt bezeichnete Lautenschläger selbst als die schwierigste Aufgabe, vor die sich die Maschinisten der Zeit gestellt sahen.⁷²² Lautenschläger hatte zwar den Wunsch gehabt, »Die Afrikanerin« so schnell als möglich in Stuttgart aufzuführen, Brandt kam ihm jedoch zuvor. Ludwig Winter gibt einen Eindruck von der Inszenierung, die Brandt realisierte. Schon in Paris hatte dieser sich dazu entschlossen, anders als in der französischen Metropole das Schiff als einen die Bühne füllenden Querschnitt, nicht als Längsschnitt zu realisieren. Die ganze Takelung mitsamt Segeln und Mastbäumen, war plastisch ausgeführt und bewegte sich realistisch wie unter Wellengang. Realisierbar wurde dies dadurch, daß der ganze Aufbau auf halbmondförmigen Leisten ruhte, wie bei einer Wiege. Durch Auf- und Niederbeugen konnte das Schiff in Schaukelbewegung versetzt werden. Effektiv voll wurde im Verlauf des Unwetters der Mast vom Blitz getroffen und fiel über Bord.

⁷²⁰ Vgl.: Winter, L.: Vor und hinter den Kulissen, Darmstadt, 1925. Seite 10 ff.

⁷²¹ Vgl.: Winter, L.: Vor und hinter den Kulissen, Darmstadt 1925, Seite 68 ff.

Allerdings war Brandt wohl auch nicht der erste, der diesen Effekt in Darmstadt vorführte. Kaiser weist darauf hin, daß Mühlendorfer diesen Effekt bereits in Mannheim zur Anwendung gebracht habe. (Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 22 ff.)

⁷²² Vgl.: Carl Lautenschläger an die Königliche Intendanz, Stuttgart den 18. Januar 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

Den Untergang des Schiffes bewerkstelligte Brandt dadurch, daß er ein bühnenbreites, als Wasser bemaltes Leinentuch aus der ersten Freifahrt herausziehen ließ, so daß es allmählich das ganze Schiffsdeck verdeckte. Unter dem Tuch hatten inzwischen Kinder Stellung bezogen und täuschten durch Auf- und Abhüpfen die Wellenbewegungen des Wassers vor.⁷²³ Lautenschläger wies auf eine weitere Neuerung hin, die durch die Oper »Die Afrikanerin« in die Theatertechnik eingeführt wurde:

Hierbei wurden nun nicht allein die schon bekannten Beleuchtungs-Effekte der Feeriestücke angewendet, sondern man brachte auch eine sehr wertvolle, bis in die Neuzeit erhaltene Erfindung, ‚die optischen Wolkenzüge‘. Diese, der Laterna magica nachgebildeten Apparate konnten bei den früheren schwachen Lichtquellen nur bei verfinsterten Räumen ein wirksames Bild geben, der elektrische Lichtapparat aber, welchen der Physiker Dubosque zur Prophetensonne konstruierte, ermöglichte nun, die auf Glas gemalten Wolkenbilder auch bei ziemlich beleuchteter Bühne noch wirksam auf einen rundgespannten Panoramahorizont zu projizieren. Das im Querschnitt dargestellte bewegliche und drehbare Admiralschiff, welches im III. Akte der Afrikanerin die ganze Bühne einnahm und doppelte Kajüte, Verdeck und Steuerradaufbau zeigte, war vom Dichter gegen das Publikum steuernd gedacht, und angenommen, dass dasselbe mitfährt. Um diese Illusion zu erreichen, wurden hinter den Schiffsbrüstungen rechts und links unsichtbar, diese neuen Laterna Magica-Apparat aufgestellt und gemalte Glasscheiben vor den Linsen so gedreht, dass die hellen weissen Wolken sich auf dem tiefblauen Horizont, von beiden Seiten des Zuschauers aus gesehen, nach rückwärts bewegten, und somit scheinbar das Schiff nach vorwärts zu fahren schien.⁷²⁴

Lautenschläger griff in seiner Inszenierung ebenfalls auf solche Licht- und Nebeneffekte zurück, wie Abbildungen verdeutlichen. (Abb. 75) Auch in dieser Frage sah sich Lautenschläger, der eine künstlerische, der Stimmung des Stückes entsprechende Beleuchtung in Stuttgart erst eingeführt hatte, als Künstler: „*Will man den Übergang einer Beleuchtung zur anderen möglichst natürlich bewirken, muß man Interesse an der Handlung des Stückes und der Kunst haben.*“⁷²⁵

Entwürfe des Afrikanerinnenschiffs aus der Münchner Zeit zeigen, daß Lautenschläger später dazu überging, das Schiff auf Kugelgelenke zu setzen, um das Schwanken und Schlingern unter Seegang nachzuahmen.⁷²⁶ Wie Brandt in Darmstadt⁷²⁷ setzte Lautenschläger das Schiff im dritten Akt quer zur Bühne. In München verwendete Lautenschläger für die Inszenierung der Afrikanerin die hölzernen Gestelle aus der Oper Aida für den Schiffsbau. Aber auch Teile aus dem Faust und dem Perikles wurden zur Ausstattung des Effektes herangezogen.⁷²⁸ Allerdings ließ Lautenschläger es gerade bei

⁷²³ Vgl.: Winter, L.: Vor und hinter den Kulissen, Darmstadt 1925, Seite 10 ff.

⁷²⁴ Laut. 1905, Seite 131

⁷²⁵ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷²⁶ Vgl.: Mappe München, Einzeleffekte (52), XII.. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷²⁷ Vgl.: Winter, L.: Vor und hinter den Kulissen, Darmstadt 1925, Seite 10 ff.

⁷²⁸ Vgl.: Inszenierungsmappe »Die Afrikanerin«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

prestigeträchtigen Stücken durchaus nicht damit bewenden, daß er sich in Fragen der Inszenierung allein auf die technischen Ausstattung konzentrierte. Lautenschläger arbeitete eng mit der Regie zusammen und äußerte konkrete Vorstellungen bezüglich der Kostüme und machte gleich dazu Vorschläge zu deren kostengünstiger Beschaffung.⁷²⁹

Inszenierungen in München

Mit seinem Dienstantritt in München änderten sich die Voraussetzungen für Lautenschlägers Arbeit nachhaltig. Geprägt wurde Lautenschlägers Dienst in München in den ersten Jahren vor allen Dingen durch die Regentschaft Ludwigs II., den kunstliebenden Monarchen, der sich von Kindheit an mit dem Theater beschäftigt hatte und bereit war immense Geldsummen in die mustergültige Umsetzung theatralischer Werke zu investieren.⁷³⁰ Vor allem Ludwigs enge Bindung an Richard Wagner und die Förderung dessen Bühnenwerke ist in der theaterwissenschaftlichen Literatur behandelt worden. Ludwigs Interesse galt aber dem Theater als Ganzem. Schiller und Goethe wurden von Ludwig verehrt, aber auch die Opern Verdis, Meyerbeers und Gounods fanden seine rege Anteilnahme.⁷³¹ Lautenschlägers Tätigkeit an den Münchner Theatern und namentlich seine technischen Ausstattungen von Bühnenwerken wird sich von denen in Stuttgart unterschieden haben.

Trotzdem ist es schwierig, ein einheitliches Bild der Tätigkeit Lautenschlägers in München wiederzugeben. Neben den mit maximalem Aufwand betriebenen Separatvorstellungen, die Lautenschläger für Ludwig II. einrichtete, standen die Repertoirevorstellungen des Theaters. Neben den Gesamtgastspielen von 1880, die Lautenschläger gleich zu Beginn seiner Laufbahn auszustatten hatte,⁷³² standen die späteren innovativen Inszenierungen auf der Shakespeare- und Drehbühne. In jedem Fall kann aber davon ausgegangen werden, daß Lautenschlägers künstlerische Neigung sich in München weit besser entfalten konnte, als dies jemals zuvor der Fall gewesen ist.

⁷²⁹ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den Staatsrat Freiherrn von Egloffstein, Stuttgart, den 4. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷³⁰ Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 16ff.

⁷³¹ Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 23ff.

⁷³² Vgl.: Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt – Inventar-Nr.: /4073/8 und Schöne, Seite 177.

Die von zeitgenössischen Autoren oftmals polemisch behandelten Separatvorstellungen⁷³³, die König Ludwig II. unter weitestgehendem Ausschluß der Öffentlichkeit für sich aufführen ließ, fanden neben dem laufenden Repertoire statt.⁷³⁴ Schon 1880⁷³⁵ arbeitete Lautenschläger an Separatvorstellungen für König Ludwig. Erstes großes Aufsehen erregte er mit seiner Inszenierung von Gounods »Die Königin von Saba« durch die Ausstattung des Wüstensturms, sowie durch die effektvolle Einrichtung des brennenden Burghofs in »Das Käthchen von Heilbronn«, das sich Ludwig nach großem Publikumserfolg auch separat vorstellen ließ.⁷³⁶ Oftmals sah sich Lautenschläger, wie zur Aufführung von Kaldasas »Urvasi«, mit den besonderen Wünschen des Königs konfrontiert, die seiner Liebe zu Details und dem Wunsch nach realistischer Umsetzung der Bühnenwerke entsprangen:

Eines Tages erhielt ich die Mitteilung, der König wünsche auf der Bühne weidende Hirsche' zu sehen. [...] der König wünschte, daß der Urwald, belebt von Paradiesvögeln, Papageien, Singvögeln, Elefanten und anderen Tiergattungen, vor seinem Auge vorüberziehe. Ich hatte den Plan bereits fertig, [...] als er von einem Ausflug zurückkam, auf welchem er weidende Hirsche sah. Das friedliche Bild der weidenden Hirsche wollte nun S.M. auch in dem indischen Urwald sehen, und so wurden denn dem belebten Bilde eines Urwaldes die weidenden Hirsche in der Zeichnung hinzugefügt. Die Zeichnung kam zurück mit dem Vermerk: »Die weidenden Hirsche müssen das Gepräge der indischen Heimat tragen in Gestalt, Geweihart, Farbe des Fells usw.« Um S. M. Wunsch zu befriedigen, da es doch nicht gut möglich war, das ganze Getier auf die Bühne zu bringen, kam ich auf die Idee eine Wandeldekoriationswalze in verbesserter Art zu konstruieren und die paarweise links und rechts in den Walzen, welche durch Drehen immer wieder Bilder zum Vorschein brachten, während zugleich mehr im Vordergrund auf den zwei vorderen Walzen einzelne Teile der Landschaft, wie Palmengruppen, Waldbögen, Felsen, Wasserpforten vorüberzogen und das Bild gewissermaßen umrahmten. Zur Vervollständigung der Landschaftsbilder wurden auch einzelne plastische Setzstücke, Palmen, Wasserbahnen, Gebüsche usw. einzeln oder verbunden durch Wagen in der Unterbühne mitgeführt. [...] Nach der Vorstellung, es war schon gegen Morgen, wurde mir die allerhöchste Zufriedenheit ausgedrückt, [...] aber ich wußte wohl, daß zwei Fehler, die in Erzielung der Beleuchtungseffekte durch einen schwächeren Druck in der Aufführung sich zeigten, von einem so scharfen Beobachter, wie es der König im Theater war, nicht unbemerkt geblieben sein konnten, und richtig wurde mir am nächsten Tage die Mitteilung, daß der König die Bemerkung machte: »Herr Lautenschläger läßt die Tiere in dem indischen Wald hungern. Tiere gehen im Walde nicht bloß spazieren, sie benützen den Aufenthalt, um Atzung zu suchen. Lautenschläger soll bei der zweiten Aufführung die Tiere also nicht mehr bloß spazieren gehen lassen. Ferner müsse die Sonne Indiens deren Strahlen den Wald beleben, wohl einen stärkeren Ausdruck haben und ein anderes, lebhafteres Farbenspiel hervorbringen.«⁷³⁷

Ludwigs Vorliebe für genau Naturimitation und penible Treue zu lokalen und geographischen Vorbildern ging so weit, daß er forderte, die Dekorationen zu »Urvasi«

⁷³³ Vgl. beispielsweise: Bainville, L.: Louis II de Bavière, Paris o. J., Seite 231 - 264

⁷³⁴ Vgl.: Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt – Inventar-Nr.: /4073/8 und Schöne, Seite 177.

⁷³⁵ Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 299.

⁷³⁶ Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 299.

⁷³⁷ Vgl.: Oppenheim, A.: König Ludwig II. und Richard Wagner als Förderer der modernen Bühnentechnik, erschienen in Fränkischer Kurier - Abend-Ausgabe, 74. Jahrgang, Nürnberg, 26 Juli 1906

dürften nicht nach der Schablone gestaltet werden, sondern müßten nach naturgetreuen Bildern des Himalajagebirges verfertigt werden.⁷³⁸ Diese Forderung wurde zwar vom König durchgesetzt, fand aber beim Publikum gleichfalls begeisterte Aufnahme. Lautenschlägers Einrichtung des indischen Märchenstoffes wurde nach seiner öffentlichen Aufführung im Jahre 1887 stürmisch gefeiert. Der mechanische Bühnenapparat wurde als ein Wunderwerk der Technik anerkannt und Lautenschläger wurde nach dem vierten Akt dreimal stürmisch vor den Vorhang gerufen.⁷³⁹ Wenig später machte Lautenschläger mit der Aufführung des »Oberon« erneut Schlagzeilen:

Die [...] an unserer Hofbühne von Stufe zu Stufe aufsteigende Inszenierungskunst mit dem complicierten dazu gehörigen Apparat scheint uns im »Oberon« den Gipfel allseitiger Vollendung erreicht zu haben. Es war an malerischer Pracht, an blendendem Glanze, an überraschenden Effecten das Höchste geboten; gleichwohl [...] mußte der Aufwand [...] immer höheren Zwecken dienen, höhere Kunstforderungen erfüllen, [...] die Natur in ihrer erhebenden, heimlichen wie grausen Schönheit und Gewalt darstellen, den vergeistigten Duft und Liebreiz einer erträumten Feenwelt der Seele verzaubern. Wenn die ganze duftige Poesie des Märchens über Webers »Oberon« schwebt, so hat sie in der Ausstattung unserer Hofbühne eine adäquate Illustration gefunden. Das gereicht eben der Inszenierung zu so hohem Ruhme, daß sie die Wirkung der dramatisch-musikalischen Schönheiten nicht zu übertrumpfen, sondern sie zu unterstützen [...] bestrebt war. Das Colorit der Musik mit seinen bunt spielenden und ewig wechselnden Lichtern trat uns in den wunderbaren Stimmungsbildern, in den zahllosen Licht- und Beleuchtungseffekten treu veranschaulicht entgegen. Die [...] Ballettmusik im »Oberon« bekam in den zart costümirten, in einem Meere von Licht sich schwingenden Elfengruppen sinnfällige Erscheinungsform; jener bezaubernd süße, das verborgene Leben und Weben der Natur in ihren Tiefen ausatmende Gesang der Meermädchen war durch die lauschige, vom Dämmerchein durchwobene Laube mit dem Ausblick auf das glitzernde Meer und den gestirnten Himmel in seiner ganzen Schönheit der Gesamtempfindung erschlossen. Wirklich feenhaft war das jedesmalige Hereinschweben Oberons, sei es in lichtstrahlendem Luftwagen, sei es in krystallen schimmernder Barke, sowie die farbenprächtige, von lieblichen Genien belebte, ungemein geschmackvoll aufgebaute Fontäne am Schlusse des zweiten Actes, das Entzücken des Publikums. Die ganze Ausstattung bewies, daß die Theaterdecoration und Inszenierung sich zu dem Rang einer wahren Kunst erhoben hat. Dabei ging technisch alles klappend und präcis, in einer die Manipulierung ungemein geschickt verbergenden Weise vonstatten. Der jubelnde Beifall und Hervorruf der HH. Hoftheatermaler Quaglio, Jank und Doll, sowie des Hrn. Obermaschinenmeisters Lautenschläger, war die verdiente Anerkennung ihrer außerordentlichen Leistungen.⁷⁴⁰

Deutlich wird hier, wie sehr der Kunstgeschmack des Monarchen dem der begeisterten Presse und des Publikums entsprach. Zur Inszenierung des »Sardanapal« 1886 schrieb das Münchner Fremdenblatt: *„Das Schlußtableau ist ein Meisterwerk der Bühnentechnik und Herr Obermaschinenmeister Lautenschläger, der mit den decorativen Arrangements und mit den Beleuchtungseffekten einen großen Antheil an dem Erfolge der Aufführung hat, erhielt auch den Dank des Publikums durch mehrfache Hervorrufe.“*⁷⁴¹ Allerdings scheint Lautenschläger diese Gunstbekundungen

⁷³⁸ Vgl.: Allgemeine Zeitung vom 25. April 1893

⁷³⁹ Vgl.: Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, Seite 129.

⁷⁴⁰ Allgemeine Zeitung, München, 19. November 1881

⁷⁴¹ Münchener Fremdenblatt, Montag, den 13. Dezember 1886, Nr. 348.

nicht immer gewürdigt zu haben. Bisweilen klatschte und rief das Publikum auch vergebens nach dem Maschinisten.⁷⁴²

Lautenschläger und Wagner

Hatte Lautenschläger schon in Darmstadt Gelegenheit erhalten, die Kunstkonzepte Wagners in der Inszenierung des »Tannhäuser« kennen zu lernen, die zum ersten mal am 23. Oktober 1853 in Darmstadt aufgeführt wurde⁷⁴³ so besuchte er auf Veranlassung Ludwigs II. Wagner in Bayreuth, um die Umsetzung des Feuerzaubers in der Walküre mit Wagner persönlich zu besprechen:

Die auf und niederziehenden schweren Gewitter in der »Walküre«, der Feuerstrahl, welcher unter grandiosen Tönen am Schluß des ersten Tages der Trilogie schnell zu einem Flammenmeer anschwillt, dem der Wotan mit einem Winke seiner Speerspitze den Umkreis des Felsens als Strömung zuweist, hatten, so großartig im Münchner Hoftheater die szenische Darstellung war, S. M. nicht ganz befriedigt. Der König wünschte des Meisters Ansicht zu kennen. Richard Wagner hörte meine Schilderung der Dekoration der schweren Gewitter und szenischen Darstellung des hervorbrechenden Flammenmeeres an und [...] sagte mir, [...] wie er sich das auf uns niedersteigende Gewitter, das gigantische Hervorbrechen des Feuermeeres und die Bezähmung dieser elementaren [...] Kraft auf einen Wink Wotans gedacht, als er die Szene niederschrieb, wie er sie noch mehr im Geiste vor sich sah, als er die Szene vertonte. Man muß Richard Wagner gesehen, gehört haben, wenn er im Feuereifer etwas beschrieb. Man hörte nicht mehr den Meister, man sah vor sich, was er beschrieb. Ich versuchte, des Meisters Gedanken zu folgen. Künftig waren bei der Aufführung der »Walküre« die Gewitter schwerer und das Feuermeer am Schlusse gigantischer, der König war befriedigt und, wie ich später hörte, auch der Meister, der sich die neuen Verbesserungen des Gewitters und des Feuermeeres beschreiben ließ.⁷⁴⁴

Wie Lautenschläger die Forderungen Wagners umsetzte, geht aus den Inszenierungen hervor, die er in New York realisierte. Die Notizen, die er sich auf Bühnenplänen und Grundrissen machte, zeigen, daß er genau auf die gesungenen Texte und Inhalte reagierte. Von vorneherein plante er im Rahmen der technischen Einrichtung und der Ausstattung der Bühne auch die Bewegungen der Akteure ein und hielt diese in seinen Zeichnungen fest.⁷⁴⁵ Deutlich wird, daß Lautenschläger mit seiner Technik und der minutiös geplanten Beleuchtung⁷⁴⁶ dem Inhalt des Werkes dienen wollte und seine

⁷⁴² Vgl.: Augsburger Abendzeitung, 10. Januar 1892

⁷⁴³ Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 29

⁷⁴⁴ Oppenheim

⁷⁴⁵ Die Bewegungslinien auf seinen Grundrissen beweisen, daß Lautenschläger während seiner Planung auch von der Praktikabilität seiner Anordnungen ausging. (Vgl.: Mappe New York (66), XIV 216. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

⁷⁴⁶ Vgl.: Mappe New York (66), XIV 217. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Bühnentechnik ganz im Sinne der Kunstkonzepte Wagners in eine totale Visualisierung der Wagnerschen Symbolsprache mündete.

Auf »Mächtig zieht es von Norden herbei«, sinkt Gewitter Schleier I, beide bewegen sich unregelmäßig gegeneinander auf und nieder, Blitze im Transparent (Elektrischer Wolkenzug dazu) Es wird im Hintergrund sehr dunkel – Nachdem die Walküren dahingestürmt sind, beginnt das Wetter sich zu verziehen, es wird sehr langsam heller, der Gewitter-Prospekt geht sehr langsam mit den Schleiern fort. Dahinter hängt der Abend-Prospekt mit transparenten Abendwölkchen welche später in rothem Licht erglühen – Jetzt wird es, nachdem Gewitter wieder heller Tag – Etwa bei »Was hast du erdacht, das ich erdulde?« geht es in Abendroth über. Die transparenten Wölkchen langsam roth erleuchten, vor dem Prospekt [...] ebenfalls rote Beleuchtung, welche sich bis zu intensiver Glut steigert und verschwindet. Es geht jetzt bevor der Feuerzauber beginnt, alles in glänzend blaue Beleuchtung über und bleibt bis zum Schluß. Namentlich hinter den Fronten blaues Licht auf Prospekte und auf die Fronten auch.⁷⁴⁷

Heroische Naturschilderungen im Sinne Wagners bestimmten auch die Inszenierung der Götterdämmerung im letzten Akt.

Wenn die Leiche Siegfrieds hereingetragen ist, dunkelt es und verschwindet langsam das Mondlicht. Der Holzstoß wird entzündet. Dampf, rotes Licht von unten und der Seite – Es wird sehr dunkel. Es senken sich die Rauch-Soffitten in der Halle wieder, zugleich im Hintergrund der Glut Rauchwolken (Schleier) dahinter zum Decken der Glutrauchwolke Deck-Prospekt. Die Rheinlandschaft wird weggezogen Auch dann der Glutrauch-Deck-Prospekt. Schluß: das achte Oberlicht beginnt nun mit der rothen Beleuchtung auf den Götter-Prospekt. Es geht dann langsam hoch: Die Glutrauchwolke, dann der Götterschleier, die rothe Beleuchtung der Oberlichter wird nach und nach nun intensiver.⁷⁴⁸

Mit unverhohlenem Stolz notierte Lautenschläger, daß dieser Effekt in Bayreuth ganz ohne Dampf und wirkliches Feuer realisiert würde. Hier konnte Lautenschläger die Dampfleitungen nutzen, die zur Standardausstattung seiner Bühneneinrichtungen gehörten. Und die er offenbar im Hinblick auf seine Inszenierungen auch in New York eingerichtet hatte.⁷⁴⁹

Daß Lautenschlägers künstlerische Autorität auch Grenzen kannte, zeigt sich daran, daß er Intensität und genaue Farbnuancen von Lichteffekten durchaus auch den leitenden Kräften einer Aufführung überließ.⁷⁵⁰ Wie weit die Beleuchtungseffekte gehen konnten, die Lautenschläger in seine Inszenierung mit einbezog, zeigt sich jedoch beim Sonnenuntergang, den er zur Oper Siegfried plante:

⁷⁴⁷ Mappe New York (66), XIV 218. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁴⁸ Mappe New York (66), Blatt XIV 196. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁴⁹ Vgl.: Mappe New York (64), XVII XIV 242 a, XIV 244, 245. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁵⁰ Vgl.: Mappe New York (66) XIV 220. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Während der Erzählung Siegfried bereitet sich die Beleuchtung zum Sonnenuntergang vor. Zwischen den Wassern blaues Licht. Zum Sonnenuntergang gelbe Gläser, recht schwermütige unheilsschwangere Stimmung. Es wird dunkler, die Nebel steigen, man sieht noch einige Zeit das Transparent durch den Nebel glühen.⁷⁵¹

Aufschlußreich sind die Notizen, die sich Lautenschläger zu der Inszenierung des Tannhäuser-Bacchanals machte, da sie zeigen, wie nah Lautenschläger an den bereits durch Wagner und Brandt gefundenen Lösungen verblieb. Dabei verbesserte er jedoch, was durch technische Neuerungen möglich war und seinem Ideenreichtum entsprang. Die Flugwerke, die Lautenschläger für die Amouretten einsetzte, die durch Puttenfiguren dargestellt wurden, nutzen verschiedene Flugkurven, Anordnungen und Gruppierungen, um ein möglichst vielfältiges Bild zu ergeben. Durch eine Staffelung und Zunahme von Putten zum Hintergrund der Bühne hin, erreichte Lautenschläger eine Steigerung der Perspektive und steigerte so die Wirkung der über die orgiastische Szenerie des Bacchanals umherschwirrenden Putten.⁷⁵² Genaue Vorstellungen der Inszenierung vermitteln wieder die Randnotizen Lautenschlägers:

Ein immer dichter rosiger Duft senkt sich herab. Rosa Schleier-Prospekt [...] Es erscheint Europa als Lebendes Bild, vorüberziehend. Prospekt dazu. Die Klappe schließt sich wieder. Darauf folgt ebenso die Erscheinung der Leda. Ihr rosa Schleier bleibt am besten davor hängen. Ihr Wolkenausschnitt mit Klappe geht langsam hinter dem rosa Schleier fort. Man sieht die nun leere Grotte durch den rosa Schleier hindurch »einsam und still« – Mit den Worten »Doch sterblich ach, bin ich geblieben« verfinstert sich die ganze Grotte hinter dem Rosa Schleier und sinkt dann die Tuchwolke herab – der Prospekt der Grotte II herab. (Grotte I alles abräumen) Mit den Worten »Geliebter komm! Sieh dort die Grotte« geht Deckwolke und Schleier auf. Grotte II sichtbar – bei den Worten: »Zieh hin, Wahnsinniger zieh hin!« verdunkelt sich die Szene etwas und es sinkt ein grauer Schleier Prospekt herab, dahinter die Deckwolke (Beleuchtung/Oberlicht auf Grotte II vorher auch langsam eingezogen), verdeckt Grotte II gänzlich. Derselbe wird jetzt fortgezogen und der Wal fertiggestellt! »Mein Fried, mein Zeit«: Deckwolke auf, dann langsam der Schleier nach und nach der Wolkenbogen welcher sich mit dem dunklen Schleier herabgesenkt hat, geht jetzt langsam mit fort. [Nun verschwindet] die Grotten-Kulisse[...] , die Soffitte kann schon vorher mit Wald ausgewechselt werden, da dieselbe durch [einen] Wolkenbogen[...] gedeckt war.⁷⁵³

Daß Lautenschläger sich eng an die Vorgaben Wagners und Bayreuths hielt und auch, in Detailfragen die Abstimmung mit Wahnfried suchte, zeigen ebenfalls die Randnotizen, die er sich auf Plänen machte. So geschah die Verwandlung der Grotte mit Zustimmung Bayreuths, die er auch sicher dadurch fand, daß er seine

⁷⁵¹ Vgl.: Mappe New York (66), Blatt XIV 219. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁵² Vgl.: Mappe New York (66), Blatt XIV 200. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁵³ Vgl.: Mappe New York (66), XIV 199. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Änderungen durch den Text der Oper begründete, der vorgab, daß sich die Grotte langsam verdüstere und in Wolkendunst auflöse.⁷⁵⁴ Offenbar plante

Lautenschläger diese Einrichtung auch für Bayreuth auszuführen, was aber nicht realisiert wurde. Lautenschläger ging hier von der Praktikabilität aus und merkte an, daß der Effekt in Bayreuth allein durch die Verwendung von Kassetten sehr schwierig zu bewerkstelligen gewesen sei.

Einen Eindruck von der Wirkung der Aufführungen Lautenschlägers geben die Kritiken, die er in den Vereinigten Staaten von Amerika erhielt. Als Höhepunkt aller bisher in der Neuen Welt realisierten Opernaufführungen wurde der Parsifal bewertet, den Lautenschläger zusammen mit Anton Fuchs 1903 in New York inszenierte. Lautenschlägers szenische Realisierung wurde den Inszenierungen Bayreuths gegenüber sogar als überlegen bezeichnet. Lautenschläger hatte die Inszenierung des Parsifal nicht nur technisch geprägt, sondern auch formal neue Lösungen gefunden. Die seinerzeit in Bayreuth kritisierten übergroßen Blumen des zweiten Aktes wurden in New York durch Ranken ersetzt. Besonderes Lob fanden die beiden Verwandlungen und die technischen Ausstattungen. Zusammen mit Fuchs wurde Lautenschläger immer wieder vor den Vorhang gerufen.⁷⁵⁵

Auf die Praxis in Bayreuth⁷⁵⁶ und die Effekte Brandts⁷⁵⁷ weisen auch die optischen Effekte hin, die Lautenschläger in seinen Inszenierungen verwandte. In Stockholm verwandte Lautenschläger für Wagners »Der fliegende Holländer« verschieden große Schiffsmodelle, die hinter den Wellen-Setzstücken hergezogen werden konnten, um die geisterhafte Annäherung des Holländerschiffes zu simulieren.⁷⁵⁸ Perspektivische Effekte mittels Kindern in Erwachsenenrollen gehörten zum gängigen Repertoire Lautenschlägers, der auch in Wagners »Das Rheingold« Kinder für die perspektivische Darstellung der Rheintöchter einsetzte.⁷⁵⁹ Auch im Lohengrin nutzte Lautenschläger einen ähnlichen Effekt, um das Herannahen des Schwanenritters über die Schelde darzustellen.

⁷⁵⁴ Vgl.: Mappe New York (66), XIV 199. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁵⁵ Vgl.: New Your Times, (1857-Currentfile) December 25, 1903.

⁷⁵⁶ Vgl.: Spotts, F.: Bayreuth – Eine Geschichte der Wagner Festspiele, München, 1994, Seite 135

⁷⁵⁷ Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 29

⁷⁵⁸ Auch hier dachte er offenbar in Ausnutzung der Perspektive daran, im Hintergrund zunächst ein kleines Schiff, dann ein größeres durch die 3 Gasse zu schicken. (Vgl.: Stockholm XII 47 a und b. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

⁷⁵⁹ Einen ähnlichen Effekt plante Lautenschläger auch im Freischütz. Allerdings ist nicht klar, ob er zum Ritt des Wilden Heeres Kinder, Puppen oder Projektionen einsetzen wollte. (Vgl.: Wahn, Mappe Hamburg Blatt 260. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

Lautenschläger arbeitete hier mit drei verschiedenen Schwänen. Der erste Schwan war gemalt und konnte vor dem Prospekt hergezogen werden. Ein größerer Schwan mit einem als Lohengrin verkleideten Kind konnte kurz darauf näher zum Publikum vorbeiziehen, bis schließlich der Sänger des Lohengrins hinter einem Waldbogen auf Schienen mit seinem Schwanenwagen bis zum Bühnenvordergrund gezogen werden konnte.

Seine Erfindung einer Drehscheibe setzte Lautenschläger auch für den Lohengrin ein. Diese ermöglichte das Wenden des Schwanes und das Fortschwimmen des Tieres nachdem Lohengrin aus dem Schwanenboot gestiegen war⁷⁶⁰ Technische Lösungen zum Schwanenboot Lohengrins waren die häufigsten Aufträge, die Lautenschläger von fremden Bühnen erhielt. Lautenschläger verwendete die gleichen Pläne und Prinzipien für die Lösung dieser Aufgabe auch mehrfach. So sind die Pläne des Schwanenwagens für New York und München⁷⁶¹ fast identisch.

Einzeleffekte

Lautenschläger wurde durchaus nicht nur zur kompletten technischen Ausstattung von Inszenierungen von auswärtigen Bühnen herangezogen. Eine Vielzahl von Entwürfen zu Einzeleffekten zeigen, daß Lautenschläger viele Theater mit einzelnen Effektmaschinen für besondere Inszenierung versorgte. Eine undatierte Planzeichnung für das Kölner Stadttheater zeigt einen Stern, der in Mozarts Zauberflöte die Erscheinung der Königin der Nacht ermöglichen sollte. Besonders häufig wurde Lautenschläger um die Lieferung besonderer Beleuchtungseffekte ersucht. Mondscheiben von veränderlicher Größe fertigte er für mehrere Theater an.⁷⁶² Lautenschläger nutzte elektrische Effekte und Beleuchtung *auf* der Bühne schon in seiner Stuttgarter Zeit, um herausragende Ausstattungsgegenstände, wie z.B. Wagen für mythologisches Personal etc. zu beleuchten. Auch Feeriegestelle wurden bei Lautenschläger in Auftrag gegeben. Diesen widmete Lautenschläger besondere Sorgfalt. (Abb. 76) Oft waren sie auf

⁷⁶⁰ Vgl.: Mappe New York (66). Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶¹ Vgl.: Mappe München, Einzeleffekte (50), II 200 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶² Vgl.: Mappe Chicago. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Treppen⁷⁶³ angelegt und mit transparenten Scheiben oder Glasrosetten versehen, die mittels elektrischer Beleuchtung interessante Effekte erzielen konnten.⁷⁶⁴ Auf Wagen montiert sollten solche Gestelle leicht auf die Bühne gebracht werden.⁷⁶⁵ Mancherorts ging Lautenschläger sogar so weit elektrische Motoren hierfür einzusetzen. So sollte im Wintergarten ein Elektromotor mit der Leistung von 15 Kilowattstunden das Feeriegestell für die Rheinjungfrauen antreiben⁷⁶⁶ Schließlich fertigte Lautenschläger auch mechanisch bewegliche Tiermodelle an. Für die Oper *Odyssee* in Dresden lieferte Lautenschläger bewegliche Schafe, die auf Schienen laufend, die Flucht der Getreuen des Odysseus vor Polyphem darstellen konnten⁷⁶⁷ (Abb. 77) In Lautenschlägers Nachlaß finden sich mechanische Tiere wie ein Hase oder eine Gans für die Oper »Die KönigsKinder«. Diese konnte laufen, mit den Flügeln schlagen und den Kopf bewegen.⁷⁶⁸ Das Dach des Hexenhauses in den KönigsKindern sollte eine mechanische Katze und einen mechanischen Star erhalten. Beide konnten durch Schnüre bewegt werden, damit der Star mit den Flügeln schlagen und die Katze Kopf und Schwanz bewegen, ja sogar buckeln konnte.⁷⁶⁹

Eine interessante Stellung innerhalb der Arbeiten Lautenschlägers zu Effekten nimmt seine Beteiligung an Inszenierungen des Urania-Theaters in Berlin ein Die Urania-Gesellschaft in Berlin betrieb eine Bühne zu anschaulichen Darstellung wissenschaftlicher Vorträgen und Thesen. Im Grunde als Vorläufer der Dokumentarfilme, bediente sich die Urania aller greifbarer technischer Medien zur Darstellung wissenschaftlicher Sachverhalte. Für daß Theater der Urania-Gesellschaft arbeitete Lautenschläger nicht nur die Planung zu einer Dioramabühne aus,⁷⁷⁰ sondern lieferte auch Projektionsapparate, die unter dem

⁷⁶³ Vgl.: *Mappe Berlin Wintergarten* (13), III 174. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶⁴ Vgl.: *Mappe Berlin Wintergarten* (13), III 175. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶⁵ Vgl.: *Mappe Berlin Wintergarten* (13), III 173. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶⁶ Vgl.: *Mappe Berlin Wintergarten* (13), III 148. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶⁷ Vgl.: *Mappe Dresden*, 29. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶⁸ Vgl.: *Mappe Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt*, 70, 74. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁶⁹ Vgl.: *Mappe München, Einzeleffekte* (52) 169. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁷⁰ Vgl.: *Mappe Berlin Schillertheater, Hochschule*, IV 218. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Namen Skioptikon geführt wurden,⁷⁷¹ für die effektvolle Ausstattung der wissenschaftlichen Vorstellungen.⁷⁷² (Abb 78)

Lautenschlägers Einsatz von Effekten war jedoch kein Selbstzweck, wie aus den Beschreibungen der Vorstellungen hervorgeht, die er während seiner Amerikareise besuchte.

Hinsichtlich einer Vorstellung von »Ben-Hur«, die er in New York besuchte, stellte Lautenschläger fest, daß die Ausstattung des Stückes, in der Pracht der Kostüme und dem Luxus der Aufzüge europäischen Vorbildern in nichts nachstünde. Gleichzeitig bemängelte er jedoch die schlecht beleuchteten Dekorationen und mittelmäßigen schauspielerischen Leistungen der Darsteller. Auch die technische Einrichtung so befand er, seien denen des europäischen Theaters unterlegen. Der Hauptanziehungspunkt der Vorstellung, ein Pferderennen in der römischen Arena, für das eine eigene Konstruktion des Bühnenpodiums notwendig geworden war, beschrieb er eingehend:

Es wurde dazu für jeden der mit 2 Pferden bespannten Kampfwagen ein auf zahlreichen [...] Wälzchen liegender, künstlicher Boden hergestellt in 2 Abteilungen, der aus schmalen Holzbohlen, die mit Scharnieren endlos verbunden waren, bestand, und durch 2 an den Enden angebrachten Walzen von den laufenden Pferden und einem Elektromotor in Bewegung gesetzt wurden. Da der Boden sich gegen den Lauf der Pferde fortbewegte, und dieselben stets vorwärts getrieben wurden, blieben Wagen und Pferde immer auf gleichem Flecke stehen und waren doch in vollster Bewegung. Eine dreiteilige Wanddekoration, die dem Laufe der Pferde entgegengesetzt rasch bewegt wurde, sollte die Illusion des schnellen Vorbeijagens vervollständigen.⁷⁷³

Lautenschläger kritisierte in diesem Zusammenhang aber, daß die Einrichtung des Pferderennens trotz ihrer technischen Qualität vor allem die Sensationslust des Publikums befriedigen sollte. Eine künstlerische Absicht des Effektes konnte er nicht erkennen.

⁷⁷¹ Vgl.: Carl Lautenschläger an die Direktion der Gesellschaft Urania, Herrn Dr. Mayer, München, den 10.11.1891. Au 5844, Theaterwissenschaftliche Sammlung / Köln.

⁷⁷² Zum Begriff Skioptikon vergleiche Weil, T.: Die elektrische Bühnen- und Effekt-Beleuchtung, Wien und Leipzig, 1904, Seite 176 ff.

⁷⁷³ Laut. 1905, Seite 148.

Lautenschläger als Bühnenbildner?

Mit dem Beginn der Münchner Zeit kann nachgewiesen werden, daß Lautenschläger technische Akten zu Stücken anfertigte, die er am Münchner Hoftheater realisierte. Zu 67 verschiedenen Werken, überwiegend Opern und Ballette, die zwischen 1881 und 1905 aufgeführt wurden, haben sich Inszenierungshefte erhalten.⁷⁷⁴

Möglicherweise orientierte sich Lautenschläger an den Arbeiten Dreilichs aus Wien, dessen Inszenierungsbücher frappierende Ähnlichkeit zu seinen eigenen aufweisen. Dreilich arbeitete genau so wie Lautenschläger später mit vorgedruckten Bühnengrundrissen, auf denen bereits die Gassen, die Klappen und Versenkungen aufgeführt waren. Somit brauchte er nur noch die Disposition seiner Arrangements mit Bleistift oder aber Feder einzuzeichnen.⁷⁷⁵

Die Inszenierungsbücher geben insofern wichtige Hinweise, als daß sie zeigen, daß Lautenschläger durchaus nicht allein spektakuläre Aufgaben wie Separatvorstellungen oder prestigeträchtige Inszenierungen im Ausland zu bewältigen hatte. Neben den Arbeiten für König Ludwig und den späteren innovativen Projekten nach dessen Tode war Lautenschläger auch an dem technischen Ablauf von Repertoirevorstellungen beteiligt, die dank der durch ihn eingeführten Ordnung des Dekorationsmagazines schnell mit Kulissen aus dem

⁷⁷⁴ 19 Werke sind je einmal in einem neueren und einem älteren Heft vorhanden; sie sind aber bühnentechnisch nicht zu unterscheiden. Es handelt sich also entweder um Kopien, Neuinszenierungen, oder um Wiederaufnahmen des gleichen Werkes mit dem gleichen Bühnenbild.

⁷⁷⁵ Vgl.: Wahn, *Mappe Hofoper* (96), XVII 22. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.
Ein Vergleich der Inszenierungshefte Lautenschlägers mit denen anderer Maschinisten wie z.B. denen des Kölner Maschinisten Albert Rosenbergs verraten die sprichwörtliche Detailversessenheit Lautenschlägers. Dort wo Rosenberg mit wenigen Angaben zu Dekorationsteilen, meist nur durch Nummern angegeben, auskommt, verzeichnet Lautenschläger detaillierte Auskünfte und Kommentare auch zu Beleuchtung und Spezialeffekten. Trotz der offensichtlichen Parallelen zwischen den Heften Dreilichs und Lautenschlägers ist eine direkte Abhängigkeit nur unter Vorbehalt zu unterstellen. Eine konkrete Schwierigkeit ergibt sich aus der Tatsache, daß Dreilich bis zum 31. Dezember 1883 an der Wiener Hofoper tätig war. (Vgl.: Przitaupinsky, A.: *50 Jahre Wiener Operntheater*, Wien 1919) Lautenschläger arbeitete aber nachweislich bereits vor diesem Datum mit dem System, das sich auch bei Dreilich in Wien nachweisen läßt. (Vgl. beispielsweise: *Inszenierungsmappe zu »Künstlermaskenball«* vom 17. Januar 1883) Eine direkte Abhängigkeit könnte also nur durch die Hypothese angenommen werden, daß Dreilich noch vor dem Abschluß seiner Karriere Teile seines Arbeitsmaterials Lautenschläger überlassen hätte. Anhand der Datierungen, die Dreilich auf seinen technischen Zeichnungen hinterließ, ist dies durchaus denkbar, da die meisten Arbeiten Dreilichs, in deren Besitz Lautenschläger sich befand, aus dem Zeitraum zwischen 1866 und 1872 angenommen werden müssen. Interessant wäre eine solche Vorbildfunktion Dreilichs vor allem auch im Hinblick auf Parallelen zu den technischen Arbeiten und sogar Inszenierungen Dreilichs, da Lautenschläger ähnliche Maschineneffekte, wie die Brücke zum Ballett »Der Rattenfänger« oder die einstürzende Brücke für »Das Käthchen von Heilbronn« u.a. einsetzte.

Magazin bestückt werden konnten. Deutlich wird auch, daß diese Vorstellungen genauso wie in Stuttgart mit zusammengestellten Dekorationsteilen aus dem Fundus realisiert wurden. Aus den vielen Beispielen seien einige herausgegriffen: Zu Nicolais »Die lustigen Weiber von Windsor« verwandte Lautenschläger im ersten Akt Kulissen aus Shakespeares »Ein Sommernachtstraum«, den Rheingoldfelsen aus »Das Rheingold« und die Bank aus Wagners »Die Meistersinger«. ⁷⁷⁶ Im Ballett »Giselle« wurden unter anderem Baumversatzstücke Wagners »Rienzi« genutzt. ⁷⁷⁷ Anhand der Grundrisse, die zum zweiten Akt von Wagners »Die Feen« erhalten sind, kann man sehr gut die Verwendung der Nummern von Kulissen und Versatzstücken studieren. ⁷⁷⁸ Im Inszenierungsbuch findet sich hierzu, daß Lautenschläger Buschwerk aus Wagners »Parsifal« und dekorative Teile aus anderen Opern verwandte. ⁷⁷⁹

Wertvolle Hinweise liefern die Inszenierungsmappen auch bezüglich der Frage, inwiefern Lautenschläger Bühnenbildnerisch tätig war. Eine solche Frage stellt sich bedingt durch die wenig präzise Sprachkonvention der Zeit, die im Kontrast zu der heutigen Aufsplitterung und Spezialisierung der Theaterbereiche und der damit im Zusammenhang stehenden Berufe steht.

Begriffe wie »Dekorationen« aber auch »dekorative Arrangements« »Ausstattung«, »Bühne« wurden weniger explizit verwendet, standen oft nebeneinander und verrieten wenig über die Urheberschaft, erst recht nicht im Sinne des heute mit dem Begriff des »Urheberrechts« belegten Verständnis von »Geistigem Eigentum«.

In der Ausgabe von „Bühne und Welt“ des Jahres 1900 findet sich eine Abbildung der Rheintöchterzene aus Wagners Rheingold nach einer „Dekorationsskizze“ von Lautenschläger (Abb. 79) und wird folgendermaßen erläutert:

Unsere heutige [...] Reproduktion von Carl Lautenschlägers Rheingold-Dekoration, die [...] den Wünschen und Absichten des Meister Wagners bestens entspricht, [...] dürfte bei dem gegenwärtigen Stande der maschinellen und dekorativen Technik und den unüberwindlichen Grenzen des Bühnenmöglichen auch die reich dotierte Gesellschaft nicht passender und würdiger gestalten können. ⁷⁸⁰

⁷⁷⁶ Inszenierungsmappe »Die lustigen Weiber von Windsor«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁷⁷ Vgl.: Inszenierungsmappe »Giselle«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁷⁸ Vgl.: Mappe München, Einzeleffekte (52), XII 82a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁷⁹ Vgl.: Inszenierungsmappe »Die Feen«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁸⁰ B & W 99-00, Seite 42 –43.

In der ein Jahr danach erschienenen Ausgabe wurde Lautenschläger in bezug auf diese Dekoration gar als Erfinder fesselnder Bühnenbilder bezeichnet. Allerdings bleibt in der Formulierung offen, ob Lautenschläger selbst mit der Bezeichnung Dekorationsmaler gemeint war, oder ob sich nur der Begriff Maschinenmeister auf ihn bezog.⁷⁸¹

Wie bereits festgestellt, herrschte diese Verwirrung der Begrifflichkeiten bereits in der Zeit, als Lautenschläger noch in Stuttgart angestellt war und damals wurde die Bezeichnung Dekorationsmaler entschieden mit dem Hinweis zurückgewiesen,⁷⁸² daß Lautenschläger gar nicht zur Dekorationsmalerei befähigt sei.⁷⁸³ Bestätigt wird dies auch durch die Inszenierungsmappen, in denen die Theaterzettel einzelner Aufführungen überliefert sind. Der Theaterzettel von 1899 zur Zauberflöte „nach dem Original in neuer Inszenierung und Ausstattung“ nennt Lautenschläger verantwortlich für die dekorativen Arrangements, die Maschinerie und das Beleuchtungswesen. Gleichzeitig gibt der Zettel aber auch darüber Aufschluß, daß die Dekorationen 9, 11 und 12 vom Hoftheatermaler Hans Frahm, die restlichen vom Atelier Burghart in Wien ausgeführt wurden.⁷⁸⁴

Hofmann und Meinel geben Hinweise auf mindestens sechs weitere Inszenierungen, in denen Lautenschläger im Zusammenhang mit dem Begriff „dekorative Arrangements“ genannt wurde.⁷⁸⁵

Ist die Zahl solcher Inszenierungen schon gering, gibt es noch weniger Fälle in denen Lautenschläger in Übereinstimmung mit „Bühne und Welt“ auf eine Art und Weise genannt wurde, die eine Tätigkeit als Bühnenbildner nahe legt. Die prominentesten Fälle, auf die dies zutrifft, sind die Ballettaufführungen, die Lautenschläger in London realisierte, schon allein deshalb, weil diese auf ungewöhnlich vollständige Weise im Nachlaß dokumentiert sind. Diese detaillierte Dokumentation erleichtert auch eine Klärung der Frage, ob Lautenschläger denn als Bühnebildner im heutigen Sinne verstanden werden kann.

⁷⁸¹ Vgl.: B & W 00-01, Seite 53.

⁷⁸² Vgl.: Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters an den Oberbürgermeister der Stadt Ulm, Stuttgart, den 31. Juli 1869. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷⁸³ Vgl.: Freiherr Ferdinand von Gall an den Staatsrat Freiherrn von Egloffsein, Stuttgart, den 9. Juni 1868. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁷⁸⁴ Vgl.: Inszenierungsmappe »Die Zauberflöte«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁸⁵ Vgl.: Hofmann, C. & Meinel, K.: Dokumentation der Premieren von 1653 bis 1992 in Zehetmair, H. & Schläder, J. (Hrsg.): Nationaltheater Die Bayerische Staatsoper, München 1992, Seite 287-293.

Die Plakate und Anzeigen zur Aufführung des Balletts »Katrina« 1893 in London nannten Lautenschläger eindeutig als den Urheber von „*Scenery and Mechanical Effects*“.⁷⁸⁶ Das Fehlen jeglicher Hinweise auf eine Beteiligung von Dekorationsmaler oder Ateliers der Herstellung der spektakulären Bühnenset, wie sie im Nachlaß durch Modelle dokumentiert sind, könnte also nahe legen, daß künstlerische Konzeption der Bühnenentwürfe, bis hin zu ihrer Umsetzung verantwortlich wäre. Beim Studium der Lieferlisten, Korrespondenzen und Rechnungen, die sich für das Londoner Projekt erhalten haben,⁷⁸⁷ zeigt sich jedoch, daß Lautenschläger durchaus nicht verantwortlich für die Dekorationen war, sondern daß alle Dekoration, d.h. Prospekte, Soffitten und Kulissen vom Wiener Atelier Burghart⁷⁸⁸ geliefert wurden. Auch die meisten Dekorationsteile wie z.B. geflügelte Löwen für eine Thron, Blumensockel, transparente Säulen mit elektrischer Beleuchtung und anderes wurden von Burghart angefertigt. Das belegen eindeutig die Rechnungen, die Burghart für die Anfertigung von Dekorationen aufstellte. Ebenso finden sich mehrere Voranschläge, die auf eine intensive Beratung und Korrespondenz über das Thema der dekorativen Ausstattung zwischen Burghart und Lautenschläger schließen lassen. Einen weiteren Beweis liefert ein Brief des Ateliers Burghart an Lautenschläger vom 17. Januar 1893. Darin zeigt sich, daß Burghart die genannten Dekorationsteile direkt aus Wien in Kisten nach London sandte. Lautenschläger erhielt Verzeichnisse über die gelieferten Teile erst, nachdem sie ihre Reise nach

⁷⁸⁶ Mappe »Londoner Empire-Theater, Februar 1893«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁸⁷ Die Londoner Projekte sind die einzigen Inszenierungen, zu denen Lautenschläger Material in einem Umfang aufbewahrt hat, das genauere Vorstellungen zu der Entstehung einer Inszenierung vermittelt. Dies erklärt sich sicher bereits aus der Tatsache, daß Lautenschläger hier in viel weiterem Maße unabhängig vom Hoftheater für diese Inszenierungen verantwortlich war.

⁷⁸⁸ Lautenschläger arbeitete mit einem der bekanntesten und renommiertesten Ateliers Mitteleuropas zusammen. Hermann Burghart (1834-1901) war Wiener Dekorationsmaler, der seine Karriere im Burgtheater unter dem Intendanten Laube begonnen hatte. Nach Studienreisen in Europa kehrte er wieder nach Wien zurück, wo er erneut im Burgtheater und in der Hofoper beschäftigt wurde. Er gründete zusammen mit Carlo Brioschi und Johann Kautsky ein Dekorationsatelier. Dort wurden die Dekorationen für die Separat-Vorstellungen Königs Ludwigs II. angefertigt, deren technische Leitung Lautenschläger hatte. Später gründete Burghart in Wien ein eigenes Atelier. Nach seinem Tod 1901 blieb dieses Atelier als Firma für lange Zeit, vermutlich bis zum ersten Weltkrieg, bestehen. (Vgl.: Ibscher, E.: Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert, Dissertation Köln, Frankfurt a. M., 1972, Seite 182-186.; und Greisenegger-Georgila, V.: Theater von der Stange. Wiener Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar 1994, Seite 71). Lautenschläger arbeitete nachweislich auch noch nach dem Tode Burgharts mit dessen Wiener Atelier zusammen. Aus der beeindruckenden Anzahl von Projekten, die Burghart ausstattete, seien nur genannt: »König Lear« (München 1889), »König Heinrich IV.« (München 1889), »König Heinrich V.« (München 1890) von Shakespeare, die Passionsbühne in Oberammergau (Oberammergau 1890), Wagners »Tannhäuser« (München 1899) und »Parsifal« (New York 1903).

England angetreten hatten. Aus der Korrespondenz ergibt sich auch, daß einzelne Teile nach den Entwürfen des Wiener Ateliers ausgeführt wurden, da Lautenschläger keine Kenntnis über deren Aussehen hatte.⁷⁸⁹

Gleichzeitig zeigt sich, daß Lautenschläger selbst Modelle zu den Balletten in München anfertigen ließ und diese dann als Vertragsgrundlage nach London schickte. Außerdem arbeitete Lautenschläger eng mit einer Vielzahl von Betrieben zusammen, die hauptsächlich in München ansässig waren, um die Ausstattung z.B. mit Spitzen, Glasteilen, Pailletten oder Weißwaren auszustatten. Die Ausführung geschah andererseits auch wieder eindeutig in Wien, wo Näherinnen beispielsweise über Wochen Tag und Nacht mit dem Anbringen von Glasteilen beschäftigt waren, die offenbar in München erworben wurden. Deutlich wird hier, daß auch in Fällen, in denen Lautenschläger mehr oder weniger eindeutig als Bühnenbildner genannt wird, dies nicht im Sinne einer Verantwortung für die künstlerische Gestaltung eines Bühnenbildes gemeint sein kann. Lautenschläger war eher der Urheber von Konzepten verschiedener Bühnenbilder und spielte auch eine Rolle bezüglich der Auswahl etwa von Materialien, die zur Anfertigung derselben verwendet werden sollte. Sicherlich entwickelte er bisweilen detaillierte Vorstellungen von Bühnenbildern aus den technischen Voraussetzungen und Aufgaben, die ihm ein Stück anbot. Leiten ließ er sich dabei von seinem künstlerischen Grundsatz, der Nachahmung der Natur, und es darf angenommen werden, daß Lautenschläger, ein Theatermann von Kindesbeinen an, die dramaturgischen Möglichkeiten und Ansprüche der Stücke kannte, die er ausstatten sollte. Aus diesem Wissen heraus entwickelte er die technischen und auch visuellen Konzepte zur Ausstattung.

Lautenschläger war kein künstlerischer Entwerfer von Bühnebildern – aber er war der Motivator von Bühnenbildern. Somit rückt die Frage nach der Urheberschaft der vielen Modelle, die auch im Nachlaß Lautenschlägers erhalten sind bereits in den Hintergrund. Dazu kommt, daß eine Urheberschaft Lautenschlägers für die Bühnenbildmodelle auch dadurch ausgeschlossen werden kann, daß sich mithilfe der Methoden des Stilvergleichs wenig Übereinstimmungen der vorliegenden Modelle mit dem Zeichenstil Lautenschlägers, der anhand des übrigen Materials

⁷⁸⁹ Vgl.: Schreiben i.A. von Hermann Burghart an Carl Lautenschläger, Wien, 17. Januar 1892 in Mappe »Londoner Empire-Theater, Februar 1893«. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

gut bestimmt werden kann, aufzeigen lassen.⁷⁹⁰ Dies trifft vor allem auf die ausgefeilten Entwürfe, wie die zu den Londoner Inszenierungen der Stücke »Feen« und dem Katzenballett zu, die in ausgesprochen filigraner Arbeit vorliegen und bis ins Detail sogar mit Perlen, Gaze-Schleierstücken etc. dekoriert sind. Auch die einfacheren Zeichnungen zeigen wenig Übereinstimmung mit dem eher technischen Stil Lautenschlägers. Allenfalls einige wenige Studienzeichnungen, die eher der Veranschaulichung von Effekten dienen sollten, könnten Lautenschläger zugeschrieben werden. (Abb. 80 u. 81)

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob die Bühnenbildmodelle, wenn sie nicht Lautenschläger zuzuschreiben sind, in dessen unmittelbarem Umfeld, also etwa in seinem Atelier nach seinen Anweisungen entstanden, ergo als Vorlagen für die ansässigen oder auswärtige Theatermaler dienten.

Demgegenüber bestünde noch die Möglichkeit, daß die Modelle im umgekehrten Falle von Theatermalern oder Ateliers angefertigt wurden, um Lautenschläger wiederum als Vorlage für seine Arbeit zu dienen. Eine letztendliche Entscheidung ist anhand des Materials im Nachlaß nicht möglich. Unabhängig davon, ob die eine oder die andere Möglichkeit wahrscheinlicher wäre, ist davon auszugehen, daß Lautenschläger in diesem oder jenem Falle und vielleicht mit den Jahren sogar zunehmend auf die Konzeption dieser Bühnenbilder direkt einwirkte, aber dieselben nicht entwarf. Lautenschläger selbst hat einen deutlichen Hinweis in dieser Frage gegeben als er feststellte:

Wenn jeder [...] verstehen wollte, wie innig die Theatermalerei mit der Dekorationskunst zusammenhängt und welcher großer Vorteil dem Ganzen erwächst, wenn der Maler durch die künstlerische Disposition der Szenerie für seine Arbeit begeistert wird! Dieses Ziel hatte König Ludwig II. stets vor Augen. Er wollte die Verwirklichung des höchsten, gewissermaßen die Natur in märchenhaftem Schimmer widerspiegelnden Ideals, und es ist mein Stolz, sagen zu können, daß ich diesen Ansprüchen zu genügen vermochte.⁷⁹¹

Lautenschläger sah sich als Dekorationskünstler, der in enger Zusammenarbeit mit der Malerei erst die Verwirklichung des künstlerischen Ideals erreichen konnte. Lautenschläger griff auch in die Konzepte von Bühnenbildern ein, indem er direkt darauf Einfluß nahm, daß gemalte Kulissen und Bögen mit der Zeit

⁷⁹⁰ Wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, sind selbst Unterschriften Lautenschlägers kein Indiz für eine eigenhändige Ausführung, da er durchaus regelmäßig Entwürfe oder Pläne von mit ihm zusammenarbeitenden Unternehmen mit seinem Namen versah.

⁷⁹¹ Oppenheim, A.: König Ludwig II. und Richard Wagner als Förderer der modernen Bühnentechnik, Aus dem Nachlaß Carl Lautenschlägers, erschienen in Fränkischer Kurier, Abend-Ausgabe, 74. Jahrgang, Nürnberg, 26 Juli 1906

durch gebaute Praktikabel und Wände verdrängt wurden.⁷⁹² Es liegt auf der Hand, daß sich dadurch das Gewicht immer mehr von der Dekorationsmalerei auf die Technik verlagerte. Die Funktion des Technikers gewann durch Lautenschläger gegenüber der Position des Malers an Gewicht, wodurch sich auch erklärt, daß Lautenschläger häufiger dazu herangezogen wurde, die Konzepte von Bühnenbildern in Skizzen niederzulegen. Somit erklärt sich auch, daß Lautenschläger bisweilen als der Urheber der Bühnenbilder wahrgenommen wurde. Die Modelle aus dem Umfeld Lautenschlägers stellen sich also als Dokumentierungen von Werkstattprozessen dar, in die Lautenschläger eng eingebunden war. Dafür spricht auch die stufenweise Entwicklung der meisten Modelle. Zweidimensionale Skizzen oder Vorlagen wie die Ansicht einer antiken Stadt wurden in die Dreidimensionalität überführt, indem die zweidimensionale Vorlage mit Teilen wie Soffitten, Kulissen und Versätzen reliefartig besetzt wurde, oder aber direkt auf der Zeichnung eine Einteilung etwa mit verschiedenfarbigen Buntstiften vorgenommen wurde. Auch gerasterte Zeichnungen geben Einblick in die Entstehung von Bühnenbildern. (Abb. 82) Bei Versatzstücken wie einem freistehenden Haus wurde das Modell anhand der Vorlage alleinstehend modelliert, während Teile des Waldes, Baum und Brücke als Versatzstücke dazugefügt wurden.

Lautenschläger arbeitete also intensiv mit Dekorationsmalern und Regisseuren zusammen an der letztendlichen Form der Bühnenbilder. Eindeutig belegbar ist eine solche Zusammenarbeit bereits für die Stuttgarter Zeit. Eine konkrete Vorstellung solcher Arbeits-Prozesse ist letztlich auch bei der Kooperation Lautenschlägers mit Savits und von Possart anlässlich der Projektierung der Shakespearebühne vorzusetzen. Damit näherte sich Lautenschläger mit seinem bestimmenden Einfluß auf Konzept und Ausführung der Bühnenbilder in München sicher einem Status, den er bereits in Stuttgart reklamiert hatte. Die Kritik seiner Kollegen in Stuttgart, Lautenschläger betrachte die gesamte Bühne als seine Domäne, läßt sich auch dahingehend deuten, daß er bereits in Stuttgart

⁷⁹² Tendenzen hin zu einer gesteigerten Praktikabilität lassen sich in den Modellen feststellen. Während bei Innendekorationen massive und unbewegliche Elemente an den Seitenrändern der Bühne in Erscheinung treten, und somit das Zentrum als Spielfläche frei lassen, rückt bei Außendekorationen die raumbestimmende Masse in die Mitte der Bühne. So wird der Burghof im 2. Akt des Lohengrin zu einer praktikablen Konstruktion aus Stellwänden, Treppen und Podesten, die den Eindruck eines massiven Bauwerkes vermitteln sollen, welches nun den Mittelpunkt der Szenerie bildet. Kulissen und Soffitten bilden hier also nur noch den Rahmen für ein dreidimensionales Bühnenbild. Die Parallelen zu den Idealen der Drehbühne sind unübersehbar.

unter anderen Umständen darum bemüht war, zu einer Vereinheitlichung der verschiedenen Kunstfächer in der Inszenierung zu kommen. Eine solche Vereinheitlichung steht letztlich auch in einer Beziehung zu den Bestrebungen der Meiniger und vor allem Wagners mit seinem Konzept des Gesamtkunstwerkes. Daß ihm dies angelastet wurde, mag nicht nur an dem Temperament und der in anmaßendem Ton geäußerten Forderung Lautenschlägers gelegen haben. Offenbar lagen die Gründe dafür auch in dem Unverständnis für die Idee, die hinter Lautenschlägers Konzepten stand.

6. Das Atelier Lautenschläger

Weiterführung des Ateliers

Die erhaltenen Materialien zu den Aufträgen, an denen Lautenschläger in der Zeit des Wechsels von Stuttgart nach München arbeitete, lassen keinen Bruch in seiner Arbeit feststellen.⁷⁹³ Offensichtlich setzte er die Arbeit seines Stuttgarter Privatateliers in München einfach fort. Damit liegt nahe, daß Lautenschläger in München von vorneherein über Arbeitsbedingungen verfügte, die er sich in Stuttgart mühsam hatte erkämpfen müssen.

Erst in München wurde das Atelier Lautenschläger jedoch zu dem Privatatelier für Theatermaschinerie, aus dem die verwirrend große Anzahl an Planungen für Neu- und Umbauten einer Vielzahl europäischer und amerikanischer Theater, sowie die wohl nur in Bruchteilen dokumentierten Einrichtungen einer langen Reihe von Bühnenwerken für Münchner und auswärtige Theater hervorgingen.

⁷⁹³ In vollkommener Kontinuität richtete Lautenschläger vor allem ein Projekte in dieser Zeit aus, das er noch in Stuttgart begann und erst in München abschloß. Es handelt sich um den Neubau des Theaters in Oldenburg, dessen Arbeiten erst 1881 abgeschlossen wurden. Auffallend an den Zeichnungen, die Lautenschläger für dieses Projekt ablieferte, sind die Stilmerkmale, vor allem die detaillierte Mehrfarbigkeit der Blätter, die diese Arbeiten eindeutig der frühen Phase seiner Arbeit zuordnen. Ebenso fallen die ausführlichen handschriftlichen Signaturen ins Auge, die ausschließlich in die Stuttgarter Zeit Lautenschlägers weisen. (Vgl.: Mappe Berlin Lessingtheater (9) IV 100, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.) Deutlich ist im Nachlaß nachzuvollziehen, daß Lautenschläger während der Fertigstellung seiner Planung die Verwendung seines alten Stempels (Mappe Oldenburg (70), 169. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.) zugunsten eines neuen mit München als Aufenthaltsort aufgab (Mappe Berlin Lessingtheater (9) IV 98. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

Ein vor 1902 entstandenes Foto zeigt Lautenschläger in seinem Arbeitszimmer an seinem Schreibtisch. (Abb. 83) Deutlich zu erkennen sind auf dem Buffet neben ihm Bühnenbildentwürfe, die ihm möglicherweise als Vorlage dienten. Außer einer großen Anzahl an Büchern finden sich keine konkreten Hinweise auf die Arbeitsprozesse Lautenschlägers. Das hier gezeigte Arbeitszimmer mit seiner jovialen, fast repräsentativen Einrichtung, dem elegant eingerichteten Erker, den individuellen Details wie der Schwarzwälder Uhr und den Fotografien, die wohl persönliche Widmungen zeigen, wird eher repräsentativen Zwecken gedient haben. Es war wohl der Ort, an dem er seine Korrespondenz erledigte und sich mit Geschäftspartnern unterredete. Kaum wird Lautenschläger hier seine groß- zum Teil überformatigen Pläne ausgearbeitet, gezeichnet und studiert haben.⁷⁹⁴

Es müssen Lautenschläger also weitere Räumlichkeiten zur Verfügung gestanden haben, auch wenn keine Angaben dazu erhalten sind, wo das Atelier, daß er in München unterhielt, seine Geschäftsräume hatte. Genauso wenig ist bekannt, wie viele Mitarbeiter Lautenschläger beschäftigte und in welchen Arbeitsverhältnissen sie zu ihm standen. Möglicherweise übernahm Lautenschläger bereits Mitarbeiter aus dem Stuttgarter Atelier nach München. Eine solche Übernahme erscheint angesichts der Weiterführung von Projekten, die Lautenschläger noch in Stuttgart angenommen hatte, sinnvoll.

Unabhängig von solchen Fragen erscheint das Atelier Lautenschläger als unabdingbare Voraussetzung für die Bewältigung der Arbeiten, die er im Laufe seiner Karriere lieferte, auch wenn außer seiner Nennung keinerlei konkrete Hinweise für seinen Aufbau und seine Organisation existieren. Darüber hinaus muß das Atelier wohl als Kreuzungspunkt verstanden werden, an dem Lautenschläger nicht nur die verschiedenen Projekte, Aufträge und Aufgaben der Hofbühnen koordinierte, sondern auch die Zusammenarbeit mit den verschiedenen Unternehmen und Büros, die einen wichtigen Teil seiner Arbeit mitgestalteten, durchführte.

⁷⁹⁴ Eine große Menge an Material, das im Nachlaß Lautenschläger erhalten ist, vor allem Lage- und Bühnenpläne aber auch Konstruktionszeichnungen im Maßstab 1:1 sind in dem Format 146 x 94,5 cm gehalten. Deutlich darüber liegende Größenverhältnisse sind jedoch keine Seltenheiten. Solche Pläne können unmöglich auf dem kleinen Schreibtisch entstanden sein, den Lautenschläger in seinem Arbeitszimmer zur Verfügung hatte.

Die Partner

Bereits Carl Brandt hatte mit der Augsburger Bronzewarenfabrik L.A. Riedinger⁷⁹⁵ zusammengearbeitet.⁷⁹⁶ Lautenschläger bediente sich dieser Kontakte seines Lehrers; allerdings ist eine Zusammenarbeit mit Riedinger konkret erst ab dem Wechsel Lautenschlägers nach München nachweisbar: Das erste gemeinsame Projekt war die Einrichtung der ephemeren Bühne für die Elektrotechnische Ausstellung in Frankfurt am Main 1891.⁷⁹⁷ Während seiner Stuttgarter Zeit hatte Lautenschläger Eisenteile und Schreinerarbeiten von Stuttgarter Unternehmen wie der Eisen & Messing-Giesserei G.Kuhn⁷⁹⁸ oder einfachen Schlosserbetrieben⁷⁹⁹ ausführen lassen. Später arbeitet er fast ausschließlich mit der Firma Riedinger zusammen und schenkte ihr bezüglich seiner Projekte höchstes Vertrauen. So geht es aus einem Schreiben Lautenschlägers an die Intendanz des Kölner Stadttheaters hervor:

Früher bei der alten Holzkonstruktion mochte es wohl angehen, daß nur Zimmerleute und Tagelöhner für den Betrieb verwendet wurden, bei der nun eingeführten Eisenkonstruktion aber ist ein kundiger Maschinenmonteur zur Aufsicht unter der technischen Oberleitung geboten. Solche Persönlichkeiten wählt man am besten aus den Monteuren der Fabrik welche die Bühneneinrichtung [aufgebaut hat]. Monteur Rapp von L.A. Riedinger in Augsburg, der die ganzen Einrichtungen bei Ihnen montiert [...] wäre meiner Ansicht nach der Mann, den sicheren Betrieb zu garantieren. Am besten wäre es, wenn Ihnen die Fabrik den Herrn Rapp auf ein Jahr probeweise überließe.⁸⁰⁰

Dieses Schreiben ist nicht nur ein Beweis der Hochschätzung, die Lautenschläger der Arbeit der Bronzewarenfabrik Riedingers entgegenbrachte, es ist auch ein Indiz für die enge Zusammenarbeit zwischen Lautenschläger und einzelnen

⁷⁹⁵ Mehr als sieben Jahrzehnte lang spielte das von Ludwig August Riedinger vermutlich 1850 auf der Grundlage einer erworbenen Hammerschmiede aufgebaute und 1887 als A.G. gegründete Unternehmen eine bedeutende Rolle in der Industrielandschaft Süddeutschlands. Der 1845 geborene Sohn August war ein Schüler Vischer-Kinkels sowie Hörer des Architekten Sempers. August stand in enger Beziehung zu den schönen Künsten, verkehrte mit Lenbach, Hirth und Pettenkoger, arbeitete aber auch an Projekten wie der Verwendung von Druckluft oder experimentierte zur Luftfahrt. (Vg.: Hassler, F.: Die Geschichte der L.A. Riedinger Maschinen- und Bronzewarenfabrik Aktien Gesellschaft in Augsburg, Berlin 1928, Seite 3 - 67)

⁷⁹⁶ Vgl.: Baumann, Seite 100.

⁷⁹⁷ Vgl.: Mappe Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt, Blatt III 227. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁹⁸ Vgl.: Mappe Sigmaringen, Blatt IV 203. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁷⁹⁹ Vgl.: Mappe Oldenburg (70), 179, 171. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸⁰⁰ Carl Lautenschläger an Julius Hofmann, München, den 28.5.1905. Au 5844, Theaterwissenschaftliche Sammlung / Köln.

Angestellten der Firma, für die sich auch greifbare Hinweise finden.⁸⁰¹ Zu Lautenschlägers spätem Hamburger Projekt ließ dieser Mitarbeiter der Firma Riedinger offensichtlich vor Ort Zeichnungen der Dachkonstruktion vornehmen⁸⁰² und Projekte zu den Dachbindern für die notwendig gewordene neue Dachkonstruktion ausarbeiten. Auch für Bremen war es die Firma Riedinger, die Lautenschläger einen Vorschlag zum Abtragen des alten und zur Errichtung des neuen eisernen Dachstuhles für das Stadttheater Bremen zusandte.⁸⁰³ Eine Vielzahl an unterschiedlichen Arbeiten gab Lautenschläger bei der Firma in Auftrag. Die meisten davon sind eindeutig durch den Stempel der Firma zuzuordnen und reichen von Einzelteilen wie technischen Zeichnungen zu Prospektzangen, Winden zu Vorhangprojekten, Gewichtsführungen zu Prospekten und Soffittenzügen, für Flugwerke und Gitterträger, Aufzügen⁸⁰⁴ und den charakteristischen Wasser- und Dampfleitungen, die Lautenschlägers Effektapparat auszeichneten,⁸⁰⁵ bis hin zu umfassenderen Planungen. Die anspruchsvollsten technischen Vorrichtungen wie Versenkungen,⁸⁰⁶ hydraulische Anlagen zur Untermaschinerie,⁸⁰⁷ wie für die Bühne der Elektrotechnischen Ausstellung in Frankfurt⁸⁰⁸ oder Versenkungen nach dem System Asphaleia für die Münchner Hofbühne,⁸⁰⁹ arbeitete die Firma Riedinger nach den Wünschen Lautenschlägers aus. Auch die Drehbühnenprojekte Lautenschlägers wurde maßgeblich von dem Augsburger Unternehmen mitgestaltet.

⁸⁰¹ Vgl.: Mappe Mannheim Nationaltheater (45), VI 87. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸⁰² Vgl.: Mappe Hamburg, 162. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸⁰³ Den Vorschlag illustrierte die Firma mit einer Zeichnung, die mit „Augsburg, den 13.5 1892“ datiert ist. Sicherlich setzt diese Planung voraus, daß ein Mitarbeiter der Firma selbst nach Bremen reiste. (Vgl.: Mappe Bremen X 3, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

⁸⁰⁴ Vgl.: Mappe Bern, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸⁰⁵ Vgl.: Mappe Bern, XIV 169, XIV 178, XIV 193, XIV / 167e, XIV / 166.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger. Bisweilen griff Lautenschläger auch mehrfach auf von Riedinger angefertigte Planungen zurück und verwendete diese für verschiedene Theater. Den Dampfausströmungskasten, den Lautenschläger für die New Yorker Met vorsah, war bereits in Bern zum Einsatz gekommen.

⁸⁰⁶ Vgl.: Mappe Bern, XIV 157 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸⁰⁷ Vgl.: Mappe Straßburg (92), VIII 31. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸⁰⁸ Vgl.: Mappe Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt, III 227. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸⁰⁹ Vgl.: Mappe München, Hoftheater (55), II 147. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Vor allen Dingen die intensive Zusammenarbeit Lautenschlägers mit der Firma Riedinger in bezug auf die Planung ganzer Bühnenmaschinerien, ist gut durch Pläne dokumentiert, die von der Firma Riedinger gedruckt wurden und von Lautenschläger mit verschiedenen Korrekturen versehen wurden.⁸¹⁰ Sie zeigen, daß eine Vielzahl von Projekten, wie z.B. die Planung zur Maschinerie der Bühne in Mannheim,⁸¹¹ um nur ein Beispiel zu nennen, in enger Kooperation zwischen Lautenschläger und der ausführenden Firma entstanden. Eine solch enge Kooperation kann im Grunde genommen nur durch einen personellen Austausch gedacht werden, da diese bereits in den Planungen Riedingers eine Vielzahl an Details der letztendlichen Projektierung Lautenschlägers vorwegzunehmen scheinen.

Dieser Austausch sah offensichtlich auch so aus, daß Mitarbeiter der Firma Riedinger für Lautenschläger Reisen unternahm und dort auch eigenständig planten, wie bei dem Wintergartenprojekt für Berlin eindeutig dadurch belegt ist, daß Riedinger in Zusammenarbeit mit einem Ingenieur der Firma Schuckert & Co. ausdrücklich die Verantwortung für die verwendeten Maße der Planung übernahm.⁸¹² Entscheidenden Anteil hatte die Firma Riedinger auch an der Ausarbeitung der meisten Motorenanlagen, die Lautenschläger für den Antrieb seiner Bühnen einplante.⁸¹³ Elektromotoren und elektrische Anlagen entstanden hauptsächlich in Zusammenarbeit mit der bereits genannten Firma Elektrizitäts-Aktiengesellschaft Schuckert & Co. in Nürnberg.⁸¹⁴

Riedinger war nicht die einzige Firma, mit der Lautenschläger zusammenarbeitete. Die Gründe für einen Wechsel zu anderen Firmen sind nicht immer offensichtlich. In New York arbeitete Lautenschläger nur zum Teil mit Riedinger zusammen. Die Firma lieferte aus Europa vor allem Teile, zu denen Vorbilder bereits in der vorangegangenen, gemeinsamen Planung vorlagen,⁸¹⁵

⁸¹⁰ Vgl.: Mappe Bern, II, XIV 24. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸¹¹ Vgl.: Mappe Mannheim Nationaltheater (42), VI 65, VI 9 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸¹² Vgl.: Mappe Berlin Wintergarten (14), V5. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸¹³ Vgl.: Mappe Bern 168 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸¹⁴ Vgl.: Mappe Berlin Wintergarten (14), II B 3 c. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸¹⁵ Vgl.: Mappe New York (65), XIV 243. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

während andere wohl vor allem aus praktischen Gründen von amerikanischen Firmen geliefert wurden.⁸¹⁶

Die Tatsache, daß Lautenschläger für die Einrichtung des Prinzregententheaters, gewissermaßen das krönende Projekt seiner Karriere, nicht auf L. A. Riedinger, sondern auf die Eisenwerke München zurückgriff,⁸¹⁷ wird wohl hauptsächlich in der wirtschaftlichen Krise begründet liegen, unter der die Firma Riedinger in der Zeit der Vorbereitung und Durchführung des Projektes zu leiden hatte.⁸¹⁸ Die Gründe für das Ausweichen auf andere Firmen wie die Träger-Wellblech-Fabrik L. Bernhard & Co. aus Berlin,⁸¹⁹ das Unternehmen Eisenbau & Bau-Konstruktionen E. Delter & Schneevogl in Berlin⁸²⁰ oder die Mecklenburgische Maschinen und Wagenbau Aktien Gesellschaft Güstrow⁸²¹ für bestimmte Projekte, liegen nicht so deutlich auf der Hand.

Zur Frage der Zuschreibung

Die enge Zusammenarbeit Lautenschlägers mit bestimmten Firmen zeigt sich deutlich auch in der Angewohnheit Lautenschlägers, Arbeiten auszuzeichnen. Ein Großteil der Pläne stempelte Lautenschläger mit dem Stempel: „C.

LAUTENSCHLÄGER, k. Bay. Hoftheater-Maschinerie-Director“, der die entsprechende Planung als das Eigentum Lautenschlägers auszeichnete. Bereits in Stuttgart hatte er einen ähnlichen Stempel verwendet, nachdem er zunächst besondere Pläne mit Datumsangabe handsigniert hatte. Diese Stempel und auch die Unterschrift Lautenschlägers können jedoch nicht als eine Signatur verstanden werden, die Lautenschläger zum unmittelbaren Urheber der Planungen macht. Lautenschläger zeichnete auch solche Pläne, mit seinem Stempel aus, deren Erarbeitung eindeutig auf Firmen wie beispielsweise L.A. Riedinger zurückging.

⁸¹⁶ Vgl.: Mappe New York (64), XVII, XIV 265, XVII XIV 271, XVII XIV 227.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸¹⁷ Vgl.: Mappe München, Prinzregententheater (61), PR 109 a, PR 69 a-c, PR 44a u.a.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸¹⁸ Vgl.: Hassler, F.: Die Geschichte der L.A. Riedinger Maschinen- und Bronzeware-Fabrik Aktien Gesellschaft in Augsburg, Berlin 1928, Seite 58 ff..

⁸¹⁹ Vgl.: Mappe Berlin Lessingtheater, III 98. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸²⁰ Vgl.: Mappe Berlin Lessingtheater (9), III 111. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸²¹ Vgl.: Mappe Schwerin (84), N V 101. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Bisweilen ging er sogar so weit, die Stempel solcher Firmen mit seinen eigenen Angaben zu überkleben.⁸²² Das gleiche gilt im Grunde genommen auch für die Planungen, die von Lautenschläger mit dem gestempelten Hinweis „*Diese Zeichnung darf ohne meine Genehmigung dritten Personen nicht mitgeteilt werden. C. Lautenschläger k. Maschineriedirektor München*“ versehen wurde. Lautenschläger ging es mit der Verwendung dieses Stempels vornehmlich darum, seine Ideen und die Projekte solcher Unternehmen und Personen zu schützen, die mit ihm zusammenarbeiteten,⁸²³ ganz unabhängig davon ob es sich dabei um Bühnenmaler wie Thouret und Burghart oder die Firmen Riedinger und Schuckert handelte.

Zu den Arbeitsvorgängen

Die große Zahl an Plänen aus Architekturbüros, die Lautenschläger zu einem Großteil seiner Projekte vorlag, lassen einige Rückschlüsse darauf zu, wie Lautenschläger arbeitete, wenn er Aufträge für eine Bühnenplanung, Teile davon oder aber größere Einzeleffekte erhielt. Fast jede seiner Arbeiten begann Lautenschläger zunächst einmal damit, daß er sich Baupläne des betreffenden Theaters zukommen ließ. Abhängig von der Frage, um was für Projekte es sich handelte, konnte die Qualität des erhaltenen Materials erheblich voneinander abweichen. Bei Umbauten oder Erweiterungen von Bühnen erhielt er alte Bauzeichnungen oder Bestandszeichnungen aus der Hand der Stadtbauämter, wie im Falle des Heidelberger Stadttheaters, zu dem er Bleistiftzeichnungen des Hochbauamtes Heidelberg zugesandt bekam.⁸²⁴

Von erheblich besserer Qualität waren die Pläne für Neubauten an denen er beteiligt war, die ausnahmslos von den beauftragten Architekten stammten.⁸²⁵ Für Lautenschläger hatten solche Pläne nicht nur den Wert, daß sie ihm einen konkreten räumlichen Eindruck von den Theaterbauten vermitteln, zu denen er Planungen ausführen sollte. Für ihn war es auch wichtig, sich einen künstlerischen

⁸²² Vgl.: Mappe Gera, Blatt XIV 80 und Mappe Nürnberg, 194, IV, 94. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸²³ Vgl.: Mappe Harzburg, VIII 55 b –g. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸²⁴ Vgl.: Mappe Heilbronn, Heidelberg, Herrenchiemsee, IV, 227 a, VI, 2,3, 5. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸²⁵ Vgl.: Mappe Ungarn Budapest Jassy IV 225. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

Eindruck von den Bauten zu machen, die seine Planung betrafen. Dies wird durch die geradezu überwältigende Anzahl an Plänen und Zeichnungen, Aufrissen etc. im Nachlaß Lautenschlägers bewiesen, die Außenansichten und Innenansichten der Theater zeigen, zu denen Lautenschläger Aufträge erhielt. Auch Umgebungspläne, die Lautenschläger vielfach aufbewahrte, betrafen seine eigenen Planungen nicht direkt.

Lautenschläger bediente sich der Pläne zu den Theaterbauten nicht nur, um sich einen räumlichen Eindruck seiner Projekte zu verschaffen, er nutzte sie auch konkret als Vorlage für seine eigenen Pläne. Alle Pläne, die im Atelier Lautenschläger gefertigt wurden, entstanden auf der Grundlage von Pausen, die mithilfe der vorliegenden Zeichnungen aus Architekturbüros oder Bauämtern von ihm oder seinen Mitarbeitern angefertigt wurden.⁸²⁶ Zur Anfertigung der Kopien nutzte Lautenschläger semitransparentes Pergaminpapier oder fertigte Blaupausen an und erhielt durch Umzeichnungen ziemlich genaue Reproduktionen der Pläne, die den Vorlagen in den Dimensionen, manchmal sogar bis hin zu den dekorativen Details entsprachen.⁸²⁷ Die genaue Übereinstimmung der Planzeichnungen Lautenschlägers mit den Vorgaben durch Architekten oder Ämter bezüglich ihrer Größe läßt sich in fast allen Arbeiten aus seinem Atelier nachweisen.⁸²⁸

Bisweilen nutzte Lautenschläger, der ohnehin freie Papierflächen oftmals für flüchtige Skizzen oder Berechnungen nutzte, auch direkt die zugesandten Pläne für seine Zeichnungen. Ergaben sich für Lautenschläger Unklarheiten, so markierte er diese für sich beispielsweise mit Fragezeichen, offensichtlich, um später in noch einmal Rückfrage zu halten.⁸²⁹ Möglicherweise griff Lautenschläger aber auch konkret in die Planung der Architekten ein und schlug Änderungen vor. Dahingehend könnte sich die Notiz am Rande zur Planung für den Dachstuhl des

⁸²⁶ Vgl.: Mappe Straßburg, III 18. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸²⁷ Einen konkreter Hinweis auf diese Praxis findet sich auf einem Plan für Stettin, auf dem Lautenschläger anmerkt: „*Die Pause hat sich durch das Aufspannen sehr ausgedehnt. Der Maßstab ist nach dem Aufspannen Gezeichnet worden*“ (Vgl.: Mappe Stettin IV 135 a. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

⁸²⁸ Vgl. z.B. die nicht ausgeführten aber sehr umfangreichen Planungen für Halle. (Mappe Halle. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.)

⁸²⁹ Vgl.: Mappe Bremen Blatt IV 223 d. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

jüngeren Rigaer Projekts verstehen, die darauf hinweist, daß der Dachstuhl „*spitzer geändert worden*“ sei.⁸³⁰

Einen Eindruck davon in welchen zeitlichen Dimensionen Lautenschlägers Atelier Arbeiten erledigte, vermitteln die Planungen für Oldenburg. Im März 1879 wurde Lautenschläger gebeten, einen Kostenvoranschlag für den entstehenden Neubau des Oldenburger Theaters zu berechnen.⁸³¹ Wenn davon ausgegangen werden kann, daß Lautenschläger die Arbeiten zur Eröffnung des Theaters spätestens am 01. Januar 1881 abgeschlossen hatte, so ergibt sich trotz des Wechsels von Stuttgart nach München eine Zeit von kaum anderthalb Jahren für die komplette Einrichtung.⁸³² Aber auch die Prozesse innerhalb des Ateliers, d.h. die Reaktionen auf eingegangene Pläne lassen sich eingrenzen. Die Pläne, die Lautenschläger vom Architekturbüro Seeling für den Neubau des Theaters in Nürnberg erhielt, sind auf den 7. März 1900 datiert. Sieben Wochen später hatte die Firma Riedinger bereits die Planung zur Maschinerie vorgelegt.⁸³³ Es ist kaum denkbar, daß Lautenschläger derartige Geschwindigkeiten im Alleingang bewältigte, vor allem wenn man die Überschneidungen von Projekten und seine Tätigkeit für die Hoftheater, an denen er angestellt war, berücksichtigt.

Die Karriere und das Gesamtwerk Lautenschlägers können nicht als das Werk eines einzelnen Mannes gesehen werden. Allein die unglaubliche Anzahl an Einzelprojekten auf die Niessen beeindruckt hinweist,⁸³⁴ die aber wohl nur einen Ausschnitt aus dem zeigt, was Lautenschläger im Laufe seines Lebens an Arbeiten durchführte, zeigt daß Lautenschläger ohne eine gewisse Anzahl an Mitarbeitern wohl kaum in der Lage gewesen wäre, eine solche Leistung allein zu vollbringen. Dementsprechend muß davon ausgegangen werden, daß es in Lautenschlägers Atelier nicht nur einen regen Austausch von Fachkräften, sondern auch eine angemessen hohe Anzahl an qualifizierten Mitarbeitern gab.

⁸³⁰ Vgl.: Mappe Riga 683, XVI 11. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸³¹ Vgl.: Lautenschläger an die Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters, Stuttgart, den 19. März 1879. Staatsarchiv Ludwigsburg E 18. II.

⁸³² Vgl.: Goller, R.: euro-opera. Zitiert nach: <http://www.euro-opera.de/THJ.html>. Stand Oktober 2006.

⁸³³ Vgl.: Mappe, Nürnberg, XIV, 89. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

⁸³⁴ Vgl.: Niessen, Seite 99-102.

IV. Lautenschläger – Verwerter oder Erfinder?

Bisherige Rezeption als Erfinder

Wie im Rahmen dieser Arbeit festgestellt, wurde Lautenschläger in der bisherigen Literatur, vor allen Dingen von Niessen und Schöne, vorrangig unter dem Aspekt des Erfinders wahrgenommen und eingeordnet. Eine solche Perspektive kann insofern als sinnvoll betrachtet werden, als sie innerhalb eines noch nicht stattgefundenen wissenschaftlichen Diskurses eine Richtung vorgab, die eine weitere Diskussion erst ermöglicht. Unter den wissenschaftlichen Arbeiten, die Lautenschläger und seinem Werk einen Platz einräumten, war Baumann der einzige, der sich vom Begriff des Erfinders löste und diesen sogar in Frage stellte. Freilich geschah dies nur im Zusammenhang mit dem von Baumann behandelten Themengebiet, das in seiner Einschränkung auf die Frage der Theaterbeleuchtung andere Bereiche der Karriere Lautenschlägers ausblendete.

Die vorangegangenen Kapitel dieser Arbeit haben gezeigt, daß Lautenschläger sich selbst in Harmonie mit den späteren Aussagen Niessens und Schönes als Erfinder sah. In bezug auf die Drehbühne beanspruchte er dieses Prädikat ganz entschieden, bezeichnete sich aber auch im Zusammenhang mit der Einrichtung der Shakespearebühne als Erfinder.

Lautenschläger als innovativer Verwerter

Dennoch konnte auch verdeutlicht werden, daß im Grunde genommen keine der von Lautenschläger eingeführten Neuerungen, weder die Elektrifizierung der Theater, noch die Vorschläge zu den neuen Bühnenreformen der Shakespeare- und der Drehbühne losgelöst von einer Reihe von Vorbildern oder Vorläuferformen gesehen werden kann. In bezug auf die Elektrifizierung kommt Lautenschläger noch nicht einmal der Rang zu, diese als erster eingeführt zu haben, wie bereits Baumann bewiesen hat.⁸³⁵

⁸³⁵ Vgl.: Baumann, Seite 159 f.

Anregungen und Vorbilder hatten in der Karriere Lautenschlägers durchweg eine große Bedeutung. Gründliche Studien verschiedener Themengebiete lassen sich in seiner ganzen Laufbahn nachweisen. Als sicher kann gelten, daß nur ein Bruchteil der Themengebiete, denen Lautenschläger sich im Rahmen seiner eigenen Tätigkeit widmete, durch den Nachlaß und andere Quellen erfaßt wird. Das früh durch Lautenschläger geäußerte Vorhaben, „*der erste*“⁸³⁶ in seinem Fache zu werden, spornte ihn dazu an, seine Kenntnisse zeitlebens zu vermehren. Bereits zu Beginn seiner Laufbahn, nutzte Lautenschläger die Möglichkeit durch den Besuch von Weltausstellungen neuste technische Erfindungen kennenzulernen. Auf Reisen in die Theatermetropolen Paris, Wien und Berlin besuchte er beispielhafte Inszenierungen und studierte moderne Bühnenausstattungen. Die derart gewonnenen Kenntnisse und Erfahrungen setzte er anschließend selbst für seine Theaterprojekte um.

Ein weiteres Gebiet, dem das Interesse Lautenschlägers galt, war das der Architektur. Für mehrere Theaterbauten, die in seinem Nachlaß durch Pläne dokumentiert sind, arbeitet Lautenschläger keine eigenen Projekte aus und es sieht auch nicht so aus, als ob solche jemals zur Diskussion gestanden hätten. Offenbar nutzte Lautenschläger sie, um sich über neueste Entwicklungen des Bühnenbaus zu informieren, so wie er auch offensichtlich Kenntnisse über Ingenieurbauten hatte und eine grundsätzliche Notwendigkeit sah, sich mit der Konstruktion eiserner Dächer und Kuppeln zu beschäftigen. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Beschäftigung Lautenschlägers mit Projekten und Neuerungen des Berliner Ingenieurs Karl Rabitz aufschlußreich: Sie zeigen, daß er darum bemüht war, in allen Bereichen über neue Verfahren, Materialien und Prinzipien informiert zu werden.

Dazu gehörte auch, daß Lautenschläger Arbeiten berühmter Kollegen sammelte. Die Arbeiten des Wiener Maschinisten Dreilich, die Pläne alter Bühnen von Mühldorfer oder aber die Zeichnungen des Petersburger Maschinisten Roller, die Lautenschläger geradezu ehrfürchtig mit „*St. Petersburg, Maschinen –Detail von dem berühmten Bühnentechniker Roller in Petersburg*“⁸³⁷ versah,⁸³⁷ mögen ebenfalls nur Bruchteil der Materialien darstellen, die Lautenschläger letztlich studierte. Lautenschläger sammelte solche Anregungen bis in die letzten Jahre

⁸³⁶ Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 3. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸³⁷ Vgl.: Mappe Rußland Petersburg, Moskau, Odessa, Blatt XVII 58. Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn, Sammlung Niessen, Archiv Lautenschläger.

seiner Karriere hinein. Ein interessantes Beispiel hierfür ist die sorgfältig aufgezeichnete Schnittzeichnung zu der vertikal verschiebbaren, amerikanischen Bühne, auf die bereits eingegangen wurde. Der Aufbau derselben war für Lautenschläger offensichtlich genau so interessant wie die filmische Projektion eines fahrendes Zuges auf dem Schlußprospekt der Bühne.⁸³⁸

Lautenschläger an der Spitze technischer Entwicklungen

Die unermüdliche Suche Lautenschlägers nach Anregungen und brauchbaren Erfindungen in Architektur, Wissenschaft und Kunst bildet auch den Rahmen, innerhalb dessen die Bemühungen Lautenschlägers, zu einer möglichst raschen und effizienten Elektrifizierung des Theaters zu kommen, gesehen werden müssen.

Bemerkenswert ist die Geschwindigkeit, in der Lautenschläger auf die Einführung der neuen Beleuchtungstechnologie reagierte und nach Möglichkeiten suchte, diese im Theater anzuwenden. Zwar arbeitete Lautenschläger nicht allein an der Realisierung dieser Aufgabenstellung, wirkte aber an vorderster Front daran, eine praktikable Lösung zu finden. Sein Projekt zeichnete sich gegenüber denen Anderer dadurch aus, daß sein Lösungsvorschlag praktikabel war und eine hohe Funktionalität besaß, so daß seine Anlage zur Grundlage der allgemeinen Elektrifizierung der Theater in Deutschland und schließlich weltweit werden konnte. Daß Lautenschläger sich bei seiner Einrichtung zunächst an die Leitungswege und Konventionen der Gasbeleuchtung hielt, zeigt weniger, seine Verhaftung in überkommenen Denkmustern, als daß Lautenschläger bei der Anwendung der Elektrizität unter praktischen Gesichtspunkten handelte. Damit unterscheidet er sich auch nicht von anderen Versuchen der damaligen Zeit. Der eigenständige künstlerische Wert des elektrischen Lichtes wurde erst später erkannt. Lautenschläger zeigt sich gerade in der Elektrifizierung der Münchner Hofbühne als flexibler Verwerter neuester Techniken für die Bühne.

Ähnliches gilt letztlich für die Anwendung des Eisens im Bühnenbau. Wie diese Arbeit gezeigt hat, war Lautenschläger mit der Asphaleia-Gesellschaft in Wien auf gleicher Höhe bei der Bemühung um die Durchsetzung des feuersicheren

⁸³⁸ Vgl. zu den verschiedenen in dieser Zeit gebräuchlichen Projektionsapparaten Weil, T.: Die elektrische Bühnen- und Effekt-Beleuchtung, Wien und Leipzig, 1904, Seite 176 ff.

Materials für die Bühne. Hier lag es eher an den Zweifeln der Auftraggeber und den hohen Kosten, daß Lautenschläger nicht früher zu Lösungen kam, die hinsichtlich der Verwendung des Eisens denen der Asphaleia gleichgekommen wären. Für beide Bereiche gilt, daß Lautenschläger immer aus den Bedürfnissen des Theaters heraus handelte. Festzuhalten bleibt jedoch, daß Lautenschlägers Verständnis von Theater zeitlebens durch das Bühnenkonzept geprägt wurde, das er bei Brandt kennengelernt hatte. Wie Niessen in seinem Aufsatz „Wagner und seine Bühnenbildner“ treffend feststellt, ging dieses Verständnis von Bühnendekoration von den optischen Vorstellung eines perspektivisch zerlegten Gemäldes aus. Sinn und Zweck des illusionistischen Theaters⁸³⁹ des 19. Jahrhunderts war immer die möglichst vollständige Abbildung der Realität, in der letztlich immer noch „*barocke Überlieferung*“ fortlebte.⁸⁴⁰ Der angestrebte Effekt war eine möglichst vollständige Täuschung des Auges durch die Dekoration.

Lautenschläger und die Bühnenreform

Um so erstaunlicher ist es, wie weit Lautenschläger sich bei Bedarf auch von den künstlerischen Grundsätzen und technischen Vorlagen dieses illusionistischen Theaters lösen konnte. Deutlich wird dies im Projekt der Shakespearebühne. Auch wenn Lautenschläger letztlich einen entscheidenden Anteil daran hatte, daß die reformatorischen Ansätze Savits' durch die überkommenen Konventionen des 19. Jahrhunderts wie Laubbögen und Prospekte verwässert wurden, so arbeitete Lautenschläger doch zuvor eine den Reformideen Savits' entsprechende Bühnenform unter Einbeziehung der Vorbilder aus. Daß Lautenschläger in Zusammenarbeit mit Savits und von Possart einen praktikablen Ansatz entwickeln konnte, der eigentlich seinen eigenen Konzepten widersprach, zeigt die Anpassungsfähigkeit des Maschinisten an seine Auftraggeber. Die Shakespearebühne verdeutlicht das Potential Lautenschlägers auf seiner Suche nach neuen Formen und Konzepten für das Theater. Gleichzeitig

⁸³⁹ Der Begriff des illusionistischen Theaters, wie Greisenegger-Georgilla ihn in ihrer Publikation „Theater von der Stange: Wiener Ausstattungskunst des 19. Jahrhunderts“ benutzt, bezeichnet das Dekorationstheater des 19. Jahrhunderts, das von der Konvention einer möglichst naturnahen Wiedergabe realer Schauplätze durch die Dekorationen der traditionellen Bühne unter Ausnutzung der perspektivischen Verhältnisse geprägt war. (Vgl.: Greisenegger-Georgilla, V.: Theater von der Stange: Wiener Ausstattungskunst des 19. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar, Böhlau 1994, Seite 11 ff.)

⁸⁴⁰ Vgl.: Niessen, C.: „Wagner und seine Bühnenbildner“, in: Seehaus, G. (Hrsg.): Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte, Emsdetten 1971, S. 96 ff.

veranschaulicht dieses Projekt auch die Grenzen Lautenschlägers, die sich offensichtlich dort auftaten, wo er mit seinen Bühnenprojekten den Rahmen des naturalistisch-illusionistischen Theaters hätte verlassen müssen.

Lautenschläger war also kein Neuschöpfer in dem Sinne, wie Theoretiker des Theaters von Appia bis Craig, künstlerische Konzepte für das Theater entwarfen, die mit Konventionen brachen. Eine solche Tätigkeit hätte sich auch schwerlich mit seiner Arbeit vertragen. Lautenschläger sah sich als Teil des Theaterbetriebes, der auf die Bedürfnisse des Theaters reagierte. Für diese Sicht auf seine Funktion können sicher biographische Gründe herangezogen werden. Lautenschläger kam bereits als kleines Kind in Berührung mit der Bühne, lernte das Theater in Darmstadt so kennen, wie es von dem Maschinisten Carl Brandt, seinem späteren Lehrer, geprägt wurde, und dürfte während seiner späteren Karriere wenig Gelegenheit gefunden haben, das bestehende System, daß er so früh kennengelernt hatte, in Frage zu stellen. Dementsprechend widmete sich Lautenschläger hauptsächlich dem Anliegen, das bestehende Theater so weit zu verbessern, wie es in seinen Möglichkeiten stand. Aus dieser Perspektive heraus suchte er nach neuen Formen und Verfahren, die er auch in vielen Fällen praktisch umsetzen konnte. Daß er sich außerhalb des Theaters keine weiteren Bereiche erschließen konnte, liegt sicher ebenfalls in seiner Biographie begründet. Soweit er denken konnte, war Lautenschläger so sehr auf Tuchfühlung mit dem Theater gewesen, daß er wohl kein anderes Betätigungsfeld für sich sah. Letztlich wissen wir ja nichts über seine weitere Ausbildung und es sieht fast so aus, als habe Lautenschläger nie in anderen Dimensionen als denen des Theaters gedacht. Nachdem Lautenschläger mit der Shakespearebühne keinen nachhaltigen Erfolg gehabt hatte, stellte er mit der Drehbühne einen weiteren Versuch vor. Diese entsprach entgegen dem vorangegangenen Vorschlag den eigenen Konzepten des Theaters. Lautenschläger schlug die Drehbühne als Lösung der Verwandlungsprobleme der traditionellen Dekorationsbühne vor. Hatte die Shakespearebühne nicht nach einer solchen Lösung gesucht, sondern im Gegenteil durch eine Vermeidung von Dekorationen und komplizierten Bühnenbildern das Verwandlungsproblem zu umgehen versucht, stellt Lautenschlägers Drehbühne eine völlige Abkehr von diesem Ideal dar. Lautenschläger versuchte nichts anderes, als das naturalistische Bühnenbild so flexibel und wandelbar zu machen, wie es mithilfe der traditionellen Umbauten bislang unmöglich gewesen war. In

der Drehbühne wird offensichtlich, daß Lautenschläger nicht nach Wegen suchte, das bestehende Theater abzulösen, sondern zu perfektionieren.

Deutlich wird dies auch in der bereits angesprochenen Tatsache, daß Lautenschläger die Verwandlungen zunächst bei geschlossenem Vorhang oder Dunkelheit vornehmen wollte. Seine Drehbühne sollte vorerst nur ein bestehendes Problem beheben. Daß die neue Form der Drehbühne auch einen künstlerisch nutzbaren Rahmen schuf, daran wird Lautenschläger selbst zunächst nicht gedacht haben, auch wenn er später dazu fähig war, die Leistungen Max Rheinhardts anzuerkennen und offenbar selbst von diesen angeregt wurde.

Dementsprechend ist im Grunde auch bedeutungslos, daß Lautenschläger nicht ohne Einschränkung als der Erfinder der ersten Drehbühnenform bezeichnet werden kann. Lautenschläger machte das System der rotierenden Bühne für das Guckkastentheater nutzbar. Wie sehr er damit eigentlich den Problemen des Dekorationstheaters verhaftet blieb, zeigt sich an den Inszenierungen, die auf der Drehbühne realisiert wurden. Für die Opern Mozarts, die bislang nicht ohne massive Eingriffe hatten umgesetzt werden können, wurde eine neue Bühnenform gesucht, die es ermöglichen sollte, Mozarts Werke im Rahmen der Konventionen des naturalistischen Bühnenkonzepts umzusetzen. Anstatt zu diskutieren, ob das Dekorationstheater den Opern Mozarts gerecht werden konnte, wurde die Bühne verändert, um an diesem Konzept festhalten zu können.

Abhängigkeit von Brandt

Die Drehbühne kann auch dazu herangezogen werden die Abhängigkeit Lautenschlägers von seinem Lehrer Brandt zu illustrieren. Sie zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Karriere Lautenschlägers und zeigt sich in der Übernahme der Einteilung der Bühne, der Verwendung der Neuerungen Brandts wie den Gitterträgern und auch der Weiterführung der von Brandt beschrittenen Wege wie der Verwendung von Eisen im Bühnenbau. Obwohl es sich bei der Drehbühne um eine von Lautenschläger entwickelte Bühnenform handelt, weist sie enge Bezüge zu den Entwicklungen Brandts auf. Lautenschläger arbeitete hier letztlich an der Lösung eines Problems, für das schon Carl Brandt einen eigenen Vorschlag unterbreitet hatte. Die zunächst Vesperbühne genannte Erfindung der

Schiebebühne verfolgte im Grunde den gleichen Zweck, den auch die Drehbühne hatte: sie sollte innerhalb einer raschen Folge von Szenenwechseln eine Verwandlung ermöglichen, die ohne lange Umbauzeiten, quasi in Sekunden feste Aufbauten und Personen ins Bild bringen konnte. Lautenschläger mag sogar direkt an die Vesperbühne gedacht haben, als er nach einer Lösung suchte, diese ephemere Bühneneinrichtung in eine fest installierte Form zu überführen. Daran daß Lautenschläger die Drehbühne als endgültige Lösung sah, läßt er zu keiner Zeit einen Zweifel. Er selbst war davon überzeugt, daß seine Lösung früher oder später von allen Theatern aufgegriffen werden würde, nachdem er mit der verbesserten Form der Doppeldrehbühne auch die Probleme seiner Erfindung behoben zu haben glaubte. Letztlich lag es an den veränderten Konventionen des Theaters und der Tatsache, daß der Wunsch nach naturalistischen Bühnenbildern an Bedeutung verlor, daß die Drehbühne als dauerhafte Bühnenform fallen gelassen wurde. Der erste Vorschlag Lautenschlägers, die Drehscheibe, hat allerdings bis heute nicht an Bedeutung verloren.

Lautenschläger ging am Anfang seiner Karriere konkret von dem aus, was er bei Brandt gelernt hatte und arbeitete es weiter aus, bis er eigene Formen wie die Drehbühne fand. Es ist zwar möglich Lautenschläger getrennt von Brandt zu sehen, aber es erscheint sinnvoll, beide auch in der Zusammenschau zu betrachten. Vor allem gewinnt auch die Betrachtung des Werkes Brandts in Hinsicht auf die Weiterführung durch seinen Schüler. Letztlich kann davon ausgegangen werden, das dies bislang nicht geschah, weil Brandt durch die Prominenz seiner Zusammenarbeit mit Wagner gewissermaßen alle Kollegen und Nachfolger in der wissenschaftlichen Wahrnehmung überstrahlte, sofern dieser Ausdruck erlaubt ist.

Lautenschlägers Arbeit weist über Brandt auch Verbindungen zu den Vorläufern Dorn und Mühlendorfer auf. Als Zeitgenosse der Brandt-Söhne und Brüder ist er ein wichtiges Glied in dieser Kette.

Diese Arbeit hat gezeigt, daß Lautenschläger persönlich und sehr konkret von Brandt gefördert wurde und so seine Karriere im Grunde nicht ohne seinen Lehrer denkbar ist. Dementsprechend kann diese Arbeit auch als ein Anstoß verstanden werden, Lautenschläger in seiner Abhängigkeit zu Brandt zu sehen. Im Gegenzug sollte der Schwerpunkt der Wahrnehmung Brandts nicht allein auf seine Arbeit mit Wagner gesetzt werden. Die vielfachen Verbindungen zu seinem

Meisterschüler, der viele seiner Problemlösungen aufnahmen, weiterentwickelte und in andere Formen überführte, vervollständigt das Bild Brandts als einen der prägenden Theatermaschinisten seiner Zeit.

Zum Kunstbegriff Lautenschlägers

Lautenschlägers Anspruch war bereits als junger Maschinist groß gewesen. Die zahlreichen Ehrungen und Orden, die ihm von nationalen und internationalen Fürsten- und Herzogtümern, Königs- und Kaiserhäusern verliehen wurden, werden nicht nur seiner Eitelkeit geschmeichelt, sondern ihn auch in seinem eigenen Anspruch bestätigt haben.

Den eigenen Anspruch dokumentierte Lautenschläger durch die hohe Zahl an Patenten, von denen im Rahmen dieser Arbeiten nur zwei aufgegriffen wurden. In diesen Zusammenhang gehören auch die editorischen Arbeiten, die Lautenschläger für den eigenen Gebrauch, aber auch für die öffentliche Verwendung bestimmte. Mehrere seiner Projekte werden durch literarische Aufsätze oder Sammlungen im Nachlaß dokumentiert oder wurden von Lautenschläger verlegt. Dazu treten die Publikationen, die er für Fachzeitschriften verfaßte, seine Veröffentlichung zur Drehbühne und auch die Vorträge, die er kurz vor seinem Tode in München hielt und im Bayrischen Industrie- und Gewerbeblatt veröffentlichen ließ.

Das künstlerische Verständnis Lautenschlägers muß unzweifelhaft vor dem Hintergrund der Bestrebung gesehen werden, das bestehende Theater zu optimieren. Wichtig für die Ausprägung des Kunstverständnisses, das mit offensichtlich bruchloser Kontinuität durch die gesamte Karriere Lautenschlägers nachvollzogen werden kann, sind verschiedene Vorbilder, die zum einen miteinander in Beziehung standen, zum anderen selbst nicht in Opposition zum traditionellen Bühnenverständnis gingen. Diese Vorbilder sind sein Lehrer Brandt, Richard Wagner und der Bayrische König Ludwig II.

Das gemeinsame Merkmal der eben genannten Personen ist, neben der grundsätzlichen Zustimmung zu den Vorgaben und Formen der traditionellen Bühne, die starke Persönlichkeit und Wirkung, die von ihren künstlerischen

Konzepten oder Vorlieben ausging, so daß sie Gelegenheit erhielten, Lautenschläger unmittelbar zu beeinflussen.

Vorrangig wäre hier Carl Brandt zu nennen, der in der Tradition der Theatermaschinen Dorn und Mühldorfer arbeitete, sein Wirktheater mit den Mitteln der Oper in Paris ausstattete und beständig daran arbeitete, diese zu übertreffen. Lautenschläger stand nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch durch die Vermittlung Brandts in der Tradition einer beeindruckenden Reihe deutscher Theatermaschinen. Undenkbar wäre das Maschinentheater Brandts aber ohne den französischen Einfluß der Grand Opéra, wie sie Giacomo Meyerbeer vorgezeichnet hatte.

Die Karriere Brandts ist nur in Zusammenhang mit dem Darmstädter Hoftheater zu sehen. Die Atmosphäre der Hoftheater, mit ihrer Betonung des visualisierten Theaters, des veroperten Schauspiels sind die Grundlage, auf der Brandt seine technischen Einrichtungen entwickelte. Lautenschläger arbeitete zunächst in Darmstadt mit Brandt am Darmstädter Hoftheater. In Stuttgart wie auch in München blieb Lautenschläger an Theatern, die mehr oder weniger die selben Voraussetzungen bieten konnten und ein von der Oper dominiertes und stark visuelles Theaterkonzept pflegten.

Die Nähe zu Brandt bedingte auch letztlich die Nähe zu Richard Wagner und dessen Kunstverständnis, wie Lautenschläger auch unzweifelhaft selbst immer wieder äußerte, indem er Ludwig II. und Wagner als die Förderer des modernen Theaters nannte. Lautenschläger lernte in Darmstadt bereits den »Tannhäuser« unter Voraussetzungen kennen, wie sie Wagner selbst einforderte. In Stuttgart bemühte Lautenschläger sich neben der Pflege der Werke Meyerbeers immer wieder darum, neue Inszenierungen der Opern Wagners in idealen Umsetzungen kennenzulernen, trotz der Tatsache, daß die Musik Wagners in Stuttgart eine geringere Rolle spielte, als an anderen Theatern Deutschlands der Zeit.⁸⁴¹

Sicher kann festgestellt werden, daß Lautenschläger über die Vermittlung Brandts und spätestens am Münchener Hoftheater im Kontakt zu Ludwig II. Wagners Kunstkonzepte genau studierte. Später lernte er Wagner persönlich kennen und sowohl seine späteren Äußerungen als auch das Verhalten Lautenschlägers während der Unterredung mit Wagner lassen es zu, Lautenschläger selbst als »Wagnerianer« zu sehen.

⁸⁴¹ Vgl.: Krauß, R.: Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908, Seite 228 ff.

Es kann davon ausgegangen werden, daß Lautenschläger auch Wagners theoretische Schriften studierte. Dies geschah sicher spätestens in München. Es ist aber gleichfalls möglich, daß Lautenschläger sich sehr viel früher mit Wagners breitem theoretischen Werk auseinandersetzte, oder zumindest durch die öffentliche Diskussion der Zeit auf deren Inhalte aufmerksam wurde. Bereits in den frühen überlieferten Äußerungen Lautenschlägers lassen sich beispielsweise Parallelen zum Begriff der Natur nachweisen, dem Wagner in „Das Kunstwerk der Zukunft“⁸⁴² eine zentrale Position zugewiesen hatte. Wie auch Wagner berief sich Lautenschläger schon in Stuttgart auf die Natur als das Ideal und Vorbild jeglicher Bühnenkunst.⁸⁴³ Es verwundert in diesem Zusammenhang nicht, daß die Natur auch Thema bei dem überlieferten Zusammentreffen zwischen Lautenschläger und Wagner war, als es konkret darum ging, den Feuerzauber in »Die Walküre« nach den Wünschen des Komponisten auszustatten:

»Schön, sehr schön, aber die Darstellung bleibt in München überall noch immer hinter dem Grandiosen der Natur zurück. Hier muß die Natur erreicht werden« Ich wagte zu entgegnen. »Wenn dies auf der Bühne nur so ginge, Meister!« Wagner sah mich erstaunt an und sagte, immer mehr im sächsischen Dialekt sprechend: »Ginge? Hören Sie, mein Lieber, man muß immer trachten, daß es geht dafür lebt, strebt man. Danken wir, einen so hohen Förderer zu haben, der das Höchste in der Kunst erstrebt. Man muß sagen: Es muß erreicht werden – dann wird's erreicht.« Und nun sagte mir Wagner, wie er sich das auf uns niedersteigende Gewitter, das gigantische Hervorbrechen des Feuermeeres und die Bezähmung dieser elementaren, versengenden Kraft auf einen Wink Wotans gedacht, als er die Szene niederschrieb, wie er sie noch mehr im Geiste vor sich sah, als er die Szene vertonte⁸⁴⁴

Die Sicht Wagners auf die Natur als Vorbild der Theaterkunst wurde von Ludwig II. geteilt. Auch von Lautenschläger verlangte der König vor allem detailgetreue Naturimitation. Es ist bezeichnend, daß er seine Bestrebungen zur Nutzung neuester Techniken wie der Elektrizität dazu genau so wenig im Gegensatz sah, wie Lautenschläger selbst. Für Wagner war Herzog Georg II. von Meiningen mit seinen Inszenierungen maßgeblich. Die Meininger setzen auf historische Treue und einheitliche Inszenierungen und traf sich mit den Bestrebungen Wagners hinsichtlich der angestrebten Stimmungsregie.⁸⁴⁵ Auch Ludwig II. sah den Herzog von Meiningen als Vorbild. In seiner Nachfolge herrschte in München „ein bis

⁸⁴² Vgl.: Wagner, R.: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in Friedrich, S. (Hrsg.): Richard Wagner, Werke – Schriften und Briefe, Dritter Band, Berlin 2004. Seite 42 ff.

⁸⁴³ Vgl.: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart den 18. Januar 1868.; und: Carl Lautenschläger an den Freiherrn Ferdinand von Gall, Stuttgart, den 18. Oktober 1867. Staatsarchiv Ludwigsburg. E 18 II Nr. 1-219.

⁸⁴⁴ Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

⁸⁴⁵ Vgl.: Eckert, N.: Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001, Hamburg 2001. Seite 31 ff.

auf die Spitze getriebenes Streben nach historischer Treue und dem unmittelbar damit zusammenhängenden Prinzip der Natürlichkeit.“⁸⁴⁶ Wie Georg II. schickte Ludwig II. seine Theatermaler an Originalschauplätze. Ludwig „wollte die Verwirklichung des höchsten, gewissermaßen die Natur in märchenhaftem Schimmer widerspiegelnden Ideals, und es ist mein Stolz, sagen zu können, daß ich diesen Ansprüchen zu genügen vermochte.“⁸⁴⁷ Lautenschläger teilte Ludwigs und Wagners Auffassung, bezog sich ebenfalls auf die Meininger⁸⁴⁸ und beeilte sich, den aus diesem Kunstideal erwachsenden Ansprüchen des Königs⁸⁴⁹ zu entsprechen.

In diesem Zusammenhang wirken die bereits einmal zitierten Worte Richard Wagners wie eine Zusammenfassung der Bestrebungen Lautenschlägers: „Man muß sagen: Es muß erreicht werden- dann wird's erreicht.“⁸⁵⁰ Diesen Satz könnte man, um bei Wagner zu bleiben, als das Leitmotiv der Karriere Lautenschlägers bezeichnen. Lautenschläger sah sich in seiner Eigenschaft als der Verwirklicher der Wünsche von Komponisten, Intendanten und Auftraggebern immer als Künstler. Auch wenn er bereits zu Beginn seiner Karriere den Begriff des Künstlers vehement für sich einforderte, so dürfte er sich selbst vor allem in der Funktion des dienenden Künstlers, d.h. des interpretierenden Künstlers gesehen haben. Damit ordnete sich Lautenschläger, der durchaus Gespür und Affinität für hierarchische Ordnungen hatte, unterhalb der Autorität schaffender Künstler wie Komponisten und Autoren ein, sah sich im Gegenzug dazu jedoch auf Augenhöhe mit dem übrigen Personal des Theaters.

Sein Anspruch auf künstlerische Autonomie zeigt sich vor allem deutlich in den Bestrebungen, sich möglichst von vorneherein von den Vorgaben der Regie und der Beleuchtung zu lösen. Sie wird auch in den Konflikten deutlich, die Lautenschläger bezüglich der Inszenierungen auszufechten hatte, an denen er mitwirkte und in denen er offensichtlich eine größere Initiative zeigte, als dies in seiner Zeit erwartet wurde.

⁸⁴⁶ Hommel, K.: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern. München 1863, Seite 281.

⁸⁴⁷ Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

⁸⁴⁸ Vgl.: Laut. 1905, Seite 131.

⁸⁴⁹ Die Kunstauffassung Ludwigs II. wird dadurch verdeutlicht, daß er beispielsweise für die Inszenierung des »Narcissus« von Brachvogel die Theatermaler Jank und Quaglio nach Paris entsandte, um dort die originalen Schauplätze zu studieren. (Vgl.: von Possart, E.: Erstrebtes und Erlebtes. Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit, Berlin 1916, Seite 207-8)

⁸⁵⁰ Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

Lautenschläger trat zwar nie aus dem Bereich der Theatertechnik heraus, letztlich zeichnete sich bei ihm jedoch bereits eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Bereiche Regie, Bühnenbild und Technik ab, die im Grunde genommen auf das heutige Verständnis der Arbeit eines Regisseurs vorausweist: Auch wenn festgehalten werden muß, daß die Bedeutung der heutigen Regie sich tatsächlich aus dem Beruf des Regisseurs und nicht dem des Technikers entwickelt hat, zeigen sich Entsprechungen zur später sich im Regie-Theater ausbildenden Funktion der Regie in der Art und Weise, wie Lautenschläger versuchte, Technik, Regie und Bühne zusammenzufassen und aufeinander abzustimmen. Damit näherte sich Lautenschläger zu einer Zeit, als die Regie noch weit davon entfernt war, die Dominanz einzunehmen, die sie innerhalb des 20. Jahrhunderts erreichte, über die Bühnentechnik einer Vereinheitlichung der eben angesprochenen Bereiche des Theaters. Diese Zusammenfassung der verschiedenen Künste dürfte Lautenschläger sicher nicht unbeeinflußt von der Idee des Gesamtkunstwerkes angestrebt haben, die der Wagner in „Die Kunst und die Revolution“ ausgearbeitet hatte,⁸⁵¹ die aber vorher bereits durch Carl Maria von Weber⁸⁵² angestrebt worden war.

Schon bei den Meininger hatte diese Auffassung zu einem personenzentrierteren Konzept der Regie geführt. Der moderne Regiebegriff wurde aber letztlich entscheidend durch Wagner geprägt, der in seinem ambitionösen Bayreuther Ring-Projekt von 1876 seine Produktionen vollständig einem künstlerischen Konzept und einheitlichen Grundgedanken unterwarf und infolgedessen von dem bedeutenden Kritiker Eduard Hanslick (1824 – 1904) als der erste Regisseur der Welt bezeichnet wurde.⁸⁵³ Lautenschläger dürfte aber schon in seiner Stuttgarter Zeit geprägt durch den großen Einfluß Brandts am Darmstädter Theater unter anderen Voraussetzungen daran gearbeitet haben, gewissermaßen die künstlerische Gesamtleitung der dortigen Aufführungen zu übernehmen. Deutlich wird dies nicht nur in seinen Äußerungen bezüglich des Theaters, sondern auch in der Kritik seiner Kollegen, die ihm vorwarfen, das Theater gänzlich als seine Domäne zu betrachten. Sicher fand sich Lautenschläger in Wagners Werken und theoretischen Publikationen bestätigt, wenn er sie zu diesem Zeitpunkt nicht bereits gelesen hatte. Spätestens in München unter Ludwig II. dürfte der Begriff

⁸⁵¹ Vgl.: Wagner, R.: „Die Kunst und die Revolution“, in Borchmeyer, D.(Hrsg.) : Richard Wagner, Dichtungen und Schriften, Band V, Frankfurt am Main. Seite 277.

⁸⁵² Vgl.: Schnoor, H.: Weber auf dem Welttheater, Hamburg 1963, Seite 35. ff

⁸⁵³ Vgl.: Spotts.: Bayreuth – Eine Geschichte der Wagner-Festspiele, München 1994, Seite 75 ff.

des Gesamtkunstwerkes eine herausgehobene Bedeutung für Lautenschläger erhalten haben. Lautenschläger verstand die dekorativen Möglichkeiten eines Stückes als das Medium, um den inhaltlichen und dramatischen Kern des Bühnenwerkes zu verdeutlichen:

Der himmelanstürmende Geist des Dichter-Komponisten wollte, daß die Technik ihm folge. König Ludwig sowie Richard Wagner kannten keine kleinlichen Rücksichten, fern ängstlichen Rechnens, wenn es galt, künstlerische Ziele zu erreichen. Wie wunderbar durfte ich den »Parsifal« dekorativ und szenisch gestalten! Wenn jeder [...] verstehen wollte, wie innig die Theatermalerei mit der Dekorationskunst zusammenhängt und welch großer Vorteil dem Ganzen erwächst, wenn der Maler durch die künstlerische Disposition der Szenerie für seine Arbeit begeistert wird.⁸⁵⁴

Die Hochschätzung, die Lautenschläger für Wagner und Ludwig II. auch nach deren Tode empfand, darf wohl als Hinweis darauf verstanden werden, daß Lautenschläger die künstlerischen Vorstellungen, die beiden in gewisser Weise miteinander verbanden nicht nur teilte, sondern ihnen⁸⁵⁵ letztlich auch die Zukunft des Theaters sah.

Unzweifelhaft wird aus der editorischen Aufmerksamkeit, die Lautenschläger seiner Drehbühne widmete, deutlich, daß er diese als die Krönung seine Karriere und Verwirklichung seines Konzeptes der Theater-Bühne betrachtete. In diesem Zusammenhang wird es nötig, noch einmal abschließend auf Lautenschlägers Sicht auf die Natur als das eigentliche Vorbild der Theaterkunst einzugehen. Im Grunde genommen gipfelte Lautenschlägers Nachahmung der Natur in dem Vorschlag seiner Drehbühne, da sie das naturalistische Konzept der illusionistischen Bühne gewissermaßen auf die Spitze trieb.

Lautenschläger sah die Drehbühne als technisch vollkommene Lösung der Verwandlungsprobleme an. Sie bot ihm die Möglichkeit, die traditionelle Dekorationsbühne mit ihren zweidimensionalen, gemalten Bühnenbildern in feste und praktikable Bühnenbilder zu überführen. Anders als Schöne postuliert hat, wurde die Verwendung von dreidimensionalen, praktikablen Bühnenbildern durch Lautenschlägers Kunstverständnis motiviert. Mit ihnen erreichte die Bühne eine noch größere Ähnlichkeit zu den Originalschauplätzen, die sie nachahmen wollte. Keinesfalls kann man diese gewissermaßen als Notlösung angesichts einer sich drehenden Bühne verstehen.⁸⁵⁶

⁸⁵⁴ Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

⁸⁵⁵ Vgl.: Oppenheim. Ohne Seitenangabe.

⁸⁵⁶ Vgl.: Schöne, Seite 184.

Vorbilder zu einer Steigerung der Dreidimensionalität der Bühne hatte schon Dorn in Darmstadt geliefert, indem er sich am Pariser Vorbild mit praktikablen Podesten und Stufen orientierte.⁸⁵⁷ Kritik am Gegensatz zwischen der Zweidimensionalität der Bühnendekoration und den darin agierenden Schauspielern hatte bereits Goethe geäußert. Appia und andere folgten ihm letztlich darin. In diesem Zusammenhang hat bereits Schöne davon gesprochen, daß Lautenschläger sich um die „*Verbesserung und Verfeinerung der konventionellen Bühnentechnik*“⁸⁵⁸ bemühte.

Neben einer Bühne, die die Natur so weit wie möglich abbilden konnte und einem reibungslosen Ablauf der Bühnentechnik war der andere Motor für die weitreichende Aktivitäten Lautenschlägers sein hohes Sicherheitsbedürfnis.

Lautenschläger wollte höhere Sicherheit gegen Feuer und Unfälle. Maßnahmen zur Feuersicherheit und Elektrifizierung des Theaters sind heute zwar europäische Standards, hätten ohne Lautenschläger jedoch sicher erst später ihren Durchbruch gefunden.

Maximale Nachahmung der Natur, maximale Sicherheit und maximale Funktionalität. In den Dienst dieser drei Maximen stellte Lautenschläger seine ganze Karriere. Von diesem Gesichtspunkt aus plante er seine Theaterbauten und konzipierte seine Reformvorschläge. Auch wenn sich die Ansprüche des Theaters änderten, verloren seine Einrichtungen dennoch nicht an Bedeutung, weil seine Maxime auch unabhängig von den Vorgaben des illusionistischen Theaters Bedeutung hatten.

Trotz der weitreichenden Neuerungen, die auf Lautenschläger zurückgehen und ihn von seinen Zeitgenossen abheben, erscheint eine Einordnung Lautenschlägers in den Kontext seiner Zeit nicht schwierig. Lautenschläger selbst gab den Rahmen dafür vor und stellte sich immer künstlerisch in Beziehung zu Wagners Theater und der illusionistischen Bühne, wie er von den Hoftheatern der Zeit vor allem aber von König Ludwig II. vorausgesetzt wurde. Damit und nach eingehender Untersuchung des Nachlasses scheint es möglich, ihn in eine direkte Linie einzuordnen, die von den Bestrebungen der Meininger über das Effekttheater Dorns, Mühldorfers und Brandts zu den Bestrebungen Ludwigs II. und Wagners gezogen werden kann. Lautenschläger ist ein bedeutendes Glied innerhalb dieser

⁸⁵⁷ Vgl.: Kaiser, H.: Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968, Seite 16 ff.

⁸⁵⁸ Schöne, Seite 177.

mitteleuropäischen Theatertradition die in den prächtigen Inszenierungen der Opern Wagners gipfelte und trotz Veränderungen in der Kunstauffassung noch lange nachwirkte.

Mit dieser Arbeit ist die Grundlage für weitere Forschungen über die Karriere und Einzelaspekte der Arbeit Lautenschlägers geschaffen. Mit Hilfe der korrigierten Biographie und der erstmaligen Würdigung des Gesamtwerkes Lautenschlägers ergibt sich die Möglichkeit, in einzelne Bereiche vorzudringen, die bisher nicht erschlossen sind. Deutlich wurde, daß Lautenschläger in seinen Bemühungen um einen möglichst perfekten Bühneablauf in sehr vielen Bereichen an der Spitze mitwirkte. Er übernahm die Erkenntnisse der Asphaleia, baute die Neuerungen Brandts aus, wirkte im Sinne Wagners, war führend in bezug auf Feuersicherheit, ebnete der Elektrifizierung des Theaters den Weg und suchte nach neuen Bühnenformen. Darüber erarbeitete er eine große Anzahl an Inszenierungen, die vom technischen Standpunkt seiner Zeit aus als epochal verstanden wurden. Lautenschläger muß als der universalste Bühnentechniker seiner Zeit in Deutschland und als ebenbürtiger Nachfolger Brandts gesehen werden.

V. Anhang

Biographische Tabelle

11. April 1843	Geburt von Carl Christoph Lautenschläger in Bessungen
ca. 1857/58	Beginn der Ausbildung bei Carl Brandt in Darmstadt
1863	Viermonatiger Aufenthalt in Riga
20. Februar 1864	Befristete Anstellung als Assistent der Maschinerie in Stuttgart
April 1866	Festanstellung als Maschinist in Stuttgart
4. Juli 1867	Eheschließung mit Emilie M. M. P. Gürth
Ab März 1878	Projekt Eisenach
31. März 1880	Dienstende in Stuttgart
April 1880 ?	Dienstantritt in München
16. September 1882	Elektrische Beleuchtung des Theaters auf der dritten Elektrotechnischen Ausstellung in München
1882	Erste Planungen zu eisernen Bühnen für Riga und das Tschechische Theater in Prag (nicht ausgeführt)
Mai 1883	Abschluß der Elektrifizierungsarbeiten am Residenztheater
1885	Bühneeinrichtung in Schwerin
1887	Elektrische Einrichtung der Oper Paris
ab 1887	Projekt Neues Leipziger Stadttheater
ab 1887	Projekt Lessing Theater - Berlin
ab 1888	Walhalla Theater - Berlin
ab 1888	Victoria - Berlin

1889	Münchner Shakespearebühne
1890	Einrichtung der Passionsbühne- Oberammergau
1891	Elektrotechnische Ausstellung Frankfurt
1891	Projekt Edentheater - Berlin
1891	Projekt Stadttheater - Straßburg
1892	Projekt Stadttheater - Amsterdam
1893	Einrichtung »Katrina« - London
1895	Projekt Stadttheater - Heidelberg
1895	Projekt Deutsches Theater - München
1896	Drehbühne Residenztheater - München
ab 1897	Saalbau - Pforzheim
1898	Nationaltheater - Mannheim
1900	Projekt Nürnberg
1900	Zweites (russisches) Stadttheater - Riga
1900	Drehbühne Wintergarten - Berlin
ab 1900	Projekt Kaiserslautern
1901	Prinzregententheater - München
1903	Projekt Metropolitan Opera, Wagnerinszenierungen - New York
ab 1905	Stadttheater - Hamburg
30. Juni 1906	Tod Lautenschlägers

Literaturverzeichnis

1. Quellen

Patentamt Berlin

Patentschrift Nr. 25808 Klasse 4: Beleuchtungsgegenstände. Eingereicht beim kaiserlichen Patentamt und als „Apparat zur farbigen Glühlichtbeleuchtung für Bühnen“ patentiert im Deutschen Reiche vom 24. Juni 1883 ab.

Patentschrift Nr. 84661 Klasse 21: Elektrische Apparate. Eingereicht beim Kaiserlichen Patentamt und als „Zentralschalter für elektrisch-maschinell betriebene Theaterbühnen“ patentiert im Deutschen Reiche vom 26. April 1895 ab.

Stadtarchiv Darmstadt

Meldebogen von Christian Christoph Ludwig Bormuth, Stadtarchiv Darmstadt.

Staatsarchiv Ludwigsburg

Korrespondenz des Hoftheaters Stuttgart betreffend Carl Lautenschläger 219 Akten und Schreiben vom 16. Dezember 1863 bis zum 3. September 1921. Abgelegt im *Staatsarchiv Ludwigsburg unter der Nummer: E 18 II Nr. 1-219.* *Personalakten des Stuttgarter Hoftheaters von 1815-1915*, abgelegt unter der Nummer E 18 II.

Hauptstaatsarchiv München

Ordensakten zu Carl Lautenschläger
Abgelegt im Hauptstaatsarchiv in München unter den Nummern: 8003, 8676 und 9742.

Deutsches Museum München

Objektliste, Deutsches Museum. Deutsches Museum, Archiv, Zugangs-Nr. 40-1932-85.

Korrespondenz zwischen Oskar von Miller und Carl Lautenschläger unter VA 0019/6 und VA 0174, Deutsches Museum, Archiv, Zugangs-Nr. 40-1932-85.

Nachlass Lautenschläger. Deutsches Museum, Archiv, Zugangs-Nr. 40-1932-85.

Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn

Unveröffentlichte Briefe und Postkarten von Carl Lautenschläger

Lautenschläger, Carl: Brief an Julius Hofmann vom 25. Mai 1905, Au 5844, Theaterwissenschaftliche Sammlung / Köln.

Lautenschläger, Carl: Brief an Heinrich Stümcke vom 17. Dezember 1899, Au 5846, Theaterwissenschaftliche Sammlung / Köln.

Lautenschläger, Carl: Postkarte an Georg Schaumberg vom 25. Januar 1899, Au 5845, Theaterwissenschaftliche Sammlung / Köln.

Institutskorrespondenz der Theaterwissenschaftlichen Sammlung

Niessen, Carl: Brief an Friedrich Kranich vom 1. April 1938.

Niessen, Carl: Brief an Friedrich Kranich vom 12 Mai 1938.

2. Literatur

Zeitschriften

Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin 1899-1900.

Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, Berlin 1900-1901.

Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, Berlin 1902.

Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, Berlin 1906.

Bühne und Welt – Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, Berlin 1907.

Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1882.

Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1885.

Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1889.

Offizielles Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1906.

Neuer Theater-Almanach, Berlin 1901.

Neuer Theater-Almanach, Berlin 1907.

Zeitungen

Allgemeine Zeitung, München, 19. November 1881.

Allgemeine Zeitung, München 3. Oktober 1882.

Allgemeine Zeitung, München 25. April 1893.

Augsburger Abendzeitung, Augsburg 10. Januar 1892.

Münchener Fremdenblatt, 13. Dezember 1886.

New York Times, 23. New York, Dezember 1903.

Undatierter Zeitungsartikel, Stadtarchiv Darmstadt Inventar-Nr.: / 4073 / 8

Veröffentlichungen von Firmen und Institutionen

AEG: Elektrische Anlage im Prinzregenten-Theater, München o. J.

Beratungsstelle für Stahlverwendung: Stahlkonstruktionen im Theaterbau in:
Merkblätter über sachgemäße Stahlverwendung N: 289, o. O. o.J.

Selbstständig erschienene Literatur

Altman, George / **Freud**, Ralph / **Macgowan**, Kenneth / **Melnitz**, William:
Theater pictorial A History of World Theater as Recorded in Drawings,
Paintings, Engravings, and Photographs, Berkley and Los Angeles 1953

Altmann, Georg: „Leonardo da Vinci als Bühnenbildner“ in: Vor fremden und
eigenen Kulissen. Geschautes und Erlebtes, Emsdetten/Westf. 1964.

Arnold, Alfred: Von der Asphaleia bis zur Doppelstockbühne, München 1931.

Bainville, L.: Louis II de Bavière, Paris o. J.

Bastar, Thomas: „Pferde scheu, Diebe kühn“ , in Deutsches Allgemeines
Sonntagsblatt, 18. Dezember 1998.

Baumann, Carl-Friedrich: „Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth“ in: 100
Jahre Bayreuther Festspiele Bd.9, München 1980.

Baumann, Carl-Friedrich: Licht im Theater: von d. Argand-Lampe bis zum
Glühlampen-Scheinwerfer, urspr. Dissertation Köln 1955, Revidierte und
erweiterte Fassung Stuttgart 1988.

Becker, Heinz und **Becker**, Gudrun: Giacomo Meyerbeer – Ein Leben in Briefen,
Leipzig 1987.

Bierbaum, Otto Julius: Fünfundzwanzig Jahre Münchner Hoftheater Geschichte.
Ein Rückblick, München 1892.

Boeser, Knut und **Vatkova** Renata: Max Reinhardt in Berlin, Berlin 1984.

Bogenrieder, Franz Xaver: Oberammergau und sein Passionsspiel München,
1903.

- Brunner**, Herbert: Altes Residenztheater in München (Cuvillies-Theater), München 1963.
- Buck**, Elmar: Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart, Erlensee/Köln 2000.
- Buck**, Elmar: Vision Raum Szene: Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn, Kassel 2001.
- Carlson**, Marvin A.: The German Stage in the Nineteenth Century, Metuchen 1972.
- Calwer**, R. (Hrsg.) Oberammergauer Blätter, Oberammergau 1890, Seite 29-30
- Catel**, Ludwig Friedrich: Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser, Berlin 1802.
- Devrient** E. u. Stuhlfeld, W. : Gesichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin 1929.
- Dienes**, Gerhard M. (Hrsg.): Fellner & Helmer - Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa, Graz 1999.
- Durian**. Hans: Jozsa Savits und die Münchener Shakespearebühne, Emsdetten 1937.
- Eckert**, N.: Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001, Hamburg 2001.
- Engels**, Peter.: Geschichte Bessungen, Darmstadt 2002.
- Feldigl**, F.: Oberammergau und sein Passionsspiel 1922, Oberammergau 1922.
- Fuchs**, Georg: Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater, München und Leipzig 1909.
- Fuchs**, Georg: Die Schaubühne der Zukunft, Berlin und Leipzig, o. J.
- Füssl**, Wilhelm.: „Konstruktion technischer Kultur: Sammlungspolitik des Deutschen Museums in den Aufbaujahren 1903-1909“ in: Hashagen, U., Blumtritt, O., Trischler, H. (Hrsg.): Deutsches Museum – Abhandlungen und Berichte, Neue Folge, Band 19, München, 2003.
- Gemeinde Oberammergau** (Hrsg.): Oberammergau und sein Passionsspiel 1950. München, 1950.
- Gilardone**, Franz: Die neuesten Erfahrungen auf dem Gebiete der Theater-Sicherheitsfrage, Hagenau 1888.

- Greisenegger-Georgila**, Vana: Theater von der Stange. Wiener Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar 1994.
- Gussmann**, Hans: Theatergebäude Bd. 2 Technik des Theaterbaus, Berlin 1954.
- Hamann**, Ernst-Otto: „Drehbühnen und Drehscheiben“ in: Podium Zeitschrift für Bühnenbilder und Theatertechniker, Berlin 3/1983.
- Hamann**, Ernst-Otto: „Hydraulik“ in: Podium Zeitschrift für Bühnenbilder und Theatertechniker, Berlin 4/1983.
- Hamann**, Ernst-Otto: „Rundhorizonte“ in: Podium Zeitschrift für Bühnenbilder und Theatertechniker, Berlin 1/1984.
- Hassler**, F.: Die Geschichte der L.A. Riedinger Maschinen- und Bronzeware-Fabrik Aktien Gesellschaft in Augsburg, Berlin 1928.
- Hitchcock**, Henry-Russel: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1994.
- Hofberger**, B.: „Zweihundert Jahre Münchener Residenztheater – Ein Rückblick auf die Geschichte“, erschienen in: Lippl, Alois Johannes: Zweihundert Jahre Residenztheater in Wort und Bild, München 1951.
- Holde**, Artur: Metropolitan Opera Haus New York, Die Geschichte eines Musikzentrums, Berlin 1961.
- Homerling**, Liselotte: „Chronologie zur Vorgeschichte und Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters“, erschienen in: **Homerling**, Liselotte, **Karin v. Welck** (Hrsg.)Mannheim und sein Nationaltheater, Mannheim 1899.
- Hommel**, Kurt: „Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern“, München 1963.
- Houben**, Heinrich Hubert.: Emil Devrient – Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass. Ein Gedenkbuch. Frankfurt a/M, 1903.
- Huesmann**, Heinrich (Hrsg.): Welt Theater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen, München 1983.
- Hürlimann**, Martin (Hrsg.): Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich 1966
- Ibscher**, Edith: Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert, Dissertation Köln, Frankfurt a. M., 1972.
- Jaron**, N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel – Eine Chronik in Bildern, Dortmund 1984.

- Kaiser, Hermann:** Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt – 1810-1910, Darmstadt 1964.
- Kaiser, Hermann.:** Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner – Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth, Darmstadt 1968.
- Kranich, Friedrich:** Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929, Bd. 2 München u. Berlin 1933.
- Krauß, Rudolf:** Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908.
- Lautenschläger, Carl:** Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater nebst Beschreibung einer vollständig neuen Bühnen-Einrichtung mit elektrischem Betrieb, München 1896.
- Lautenschläger Carl.:** Eine neue Bühne, in Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst, Berlin 1899.
- Lautenschläger, Carl:** „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuss des Polytechnischen Vereins in München, München 1905.
- Lautenschläger, Carl:** „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschinen-Direktor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuss des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.
- Lautenschläger, Carl:** „Die Theaterbühne der Zukunft“, erschienen in Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst, erschienen post mortem, Berlin 1907.
- Mann, Golo.:** Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, 1958.
- Morché, P.:** „wege in die moderne“ in Bayerische Staatsoper München (Hrsg.): TAKT 7, April, Mai, Juni, München 2003.
- Niessen, Carl:** „Das Archiv des Erfinders der Drehbühne in Kölner Theatermuseum“, erschienen in: Seehaus, Günter (Hrsg.): Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte, Emsdetten 1971, S. 99-102, Ersterscheinung in Deutsche Theaterzeitung, Fachblatt für das gesamte Theaterwesen, Berlin 1938, Nr. 90.
- Niessen, Carl:** Max Reinhardt und seine Bühnenbildner, Köln 1958.

- Nöhbauer**, Hans F.: Auf den Spuren König Ludwigs II., München 1995.
- Oppenheim**, Adolf: „König Ludwig II. und Richard Wagner als Förderer der modernen Bühnentechnik“, in *Fränkischer Kurier*, 74. Jahrgang, 26. Juli 1906, Abend-Ausgabe.
- Oppenheim**, Adolf: „Ein Deutscher Bühnentechniker. Ein Gedenkblatt an Karl Lautenschläger“ in: *Bühne und Welt*, 8. Jahrg. 1906.
- Ortolani**, Benito: „Das Japanische Theater“ in: *Fernöstliches Theater* hrsg. von Heinz Kindermann, Stuttgart 1966.
- Palm**, Adolf: Briefe aus der Bretterwelt – Ernstes und Heiteres aus der Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters, Stuttgart 1881.
- von Perfall**, Karl: Ein Beitrag zur Geschichte der Kgl. Theater München, München 1894 .
- von Possart** Ernst: Über die Neueinstudierung und Neuinszenierung des Mozart'schen Don Giovanni auf dem kgl. Residenztheater zu München, München, 1896.
- von Possart**, Ernst: Erstrebtes und Erlebtes – Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit, Berlin 1916.
- Rappmannsberger**, Franz Josef: Oberammergau – Legende und Wirklichkeit, München 1960.
- Reinking**, Wilhelm: Die sechs Theaterprojekte des Architekten Joseph Furttenbach, Frankfurt/M 1984.
- Rudolph**, Moritz. (Hrsg.): Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon (Nachdr. [d. Ausg.] Riga, 1890), Hannover 1975.
- Sabbattini**, Nicola: Anleitung Dekorationen und Theatemaschinen herzustellen, 1639, übersetzt und mitsamt dem Urtext hrsg. von Wille Flemming, Weimar 1926.
- Savits**, Jocza: „Die Shakespeare-Bühne in München“ in: *Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1890*, Berlin 1890.
- Savits**, Jocza: Von der Absicht des Dramas, München, 1908.
- Savits**, Jocza: Shakespeare und die Bühne des Dramas, Bonn 1917.
- Schaumberg**, Georg: „Das Prinzregententheater in München“ in *Bühne und Welt*, 1900-1901, 2. Halbjahrs Band, S. 981-989.
- Schivelbusch**, Wolfgang: Lichtblicke zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, München Wien 1983.

- Schnoor**, Hans: Weber auf dem Welttheater, Hamburg 1963.
- Schöne**, Günter: „Karl Lautenschläger, ein Reformator der Szene“ in:
 Bühnenformen Bühnenräume Bühnendekorationen Beiträge zur Entwicklung
 des Spielorts, hrsg. von Rolf Badenhausen und Harald Zieske, Berlin 1974.
- Schubert**, Hannelore: Moderner Theaterbau. Internationale Situation.
 Dokumentation. Projekte. Bühnentechnik, Stuttgart 1971.
- Schubert**, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte. Gestalt. Technik. München 1955.
- Southern**, Richard: Changeable Scenery – It's origin and development in the
 British Theatre, London; 195.
- Spotts**, Frederic: Bayreuth – Eine Geschichte der Wagner Festspiele, München,
 1994.
- Stehen**, Jürgen: Die „free electricite“ trifft Prometheus – Die Internationale
 Elektrotechnische Ausstellung 1891 und die „Neue Zeit“ in: Unbedingt modern
 sein. Elektrizität und Zeitgeist um 1900, Osnabrück 2001.
- Stern**, Ernst und **Herald**, Heinz (Hrsg.): Reinhard und seine Bühne, Berlin 1919.
- Stern**, Ernst: Ernst Stern Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Berlin 1983.
- Sturmhoefel**, A.: Scene der alten und Bühne der Neuzeit, Berlin 1889.
- Unruh**, Walter: „Prof. Adolf Linnebach“ in: Bühnentechnischen Rundschau, Heft
 N. 1 Berlin 1963..
- Unruh**, Walter: ABC der Theatertechnik Sachwörterbuch, Berlin 1950.
- Unruh**, Walter: Theatertechnik. Fachkunde und Vorschriftensammlung,
 Berlin/Bielefeld 1969.
- Vogelsang**, Bernd und **Strauch**, Rudi (EDV): Findbuch der Szenischen Graphik,
 München-New York-London-Paris 1993.
- Wagner**, Fernando.: Técnica Teatral, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de
 Janeiro 1959.
- Wagner**, Hans.: 200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950, München 1950.
- Wagner**, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in Friedrich, Sven (Hrsg.):
 Richard Wagner, Werke – Schriften und Briefe, Dritter Band, Berlin 2004.
- Wagner**, Richard.: „Die Kunst und die Revolution“, in Borchmeyer,
 Dieter.(Hrsg.) : Richard Wagner, Dichtungen und Schriften, Band V, Frankfurt
 am Main 1983.
- Wehl**, Feodor.: Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung – Ein Abschnitt
 aus meinem Leben, Hamburg 1886.

- Weil, T.:** Die Elektrische Bühnen- und Effekt-Beleuchtung – Ein Überblick über die Methoden und Neuesten Apparate der Elektrischen Bühnenbeleuchtung, Wien und Leipzig 1904.
- Werner, Eberhard:** Theatergebäude, Bd. 1 Geschichtliche Entwicklung, Berlin 1954.
- Wehl, Feodor.:** Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hof-Theater – Ein Abschnitt aus meinem Leben, Hamburg 1886.
- Weil, Th.:** Die elektrische Bühnen- und Effekt-Beleuchtung, Wien und Leipzig, 1904.
- Winds, Adolf:** Geschichte der Regie, Berlin und Leipzig, 1925.
- Winter, Ludwig:** Vor und hinter den Kulissen, Darmstadt 1925.
- von Wurm-Arnkreuz, Alois:** Architekt Ferdinand Fellner und seine Bedeutung für den modernen Theaterbau. Wien und Leipzig 1919.
- Zehetmair, Hans und Schläder, Jürgen (Hrsg.):** Nationaltheater Die Bayerische Staatsoper, München 1992.
- Zoch, Eleni:** Probleme der Sichtung, Ordnung und Einordnung des „Nachlasses Carl Lautenschläger“ in die Theaterwissenschaftliche Sammlung, Magisterarbeit im Fach Theater-, Film und Fernsehwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Referent: Professor Dr. Elmar Buck, eingereicht am 19.01.2004.

III. Publikationen im Netz

- Denoth Armin und Bischoff Reinhard:** 200 Jahre Experimentalphysik an der Universität Innsbruck, zitiert nach:
<http://www.uibk.ac.at/exphys/museum/de/details/tubes/jabloch.html>. Stand Oktober 2006.
- Gemeinde Oberammergau (Hrsg.):** Passionsspiele Oberammergau 2000. zitiert nach:
http://www.passionsspiele2000.de/passnet/english/passion/p_theat_e/pe_theat1.html. Stand: Oktober 2006.
- Goller, Roland:** euro-opera. zitiert nach: <http://www.euro-opera.de/THJ.html>. Stand: Oktober 2006.

Hock, Sabine: „Mehr Licht für Frankfurt – Oskar von Miller brachte Frankfurt auf den Weg zur Elektrifizierung“, in Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt am Main (Hrsg.): Wochendienst, Nr. 16 vom 26.04.2005, zitiert nach: [http:](http://www.sabinehock.de/publikationen/tagespresse/tagespresse_95.html)

[//www.sabinehock.de/publikationen/tagespresse/tagespresse_95.html](http://www.sabinehock.de/publikationen/tagespresse/tagespresse_95.html); Stand Oktober 2006.

Nägele, Reiner: Das Württembergische Hoftheater (1750 – 1918), Stuttgart 2006.

Zitiert nach : <http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/oper.htm>, Stand: Oktober 2006

Abbildungen

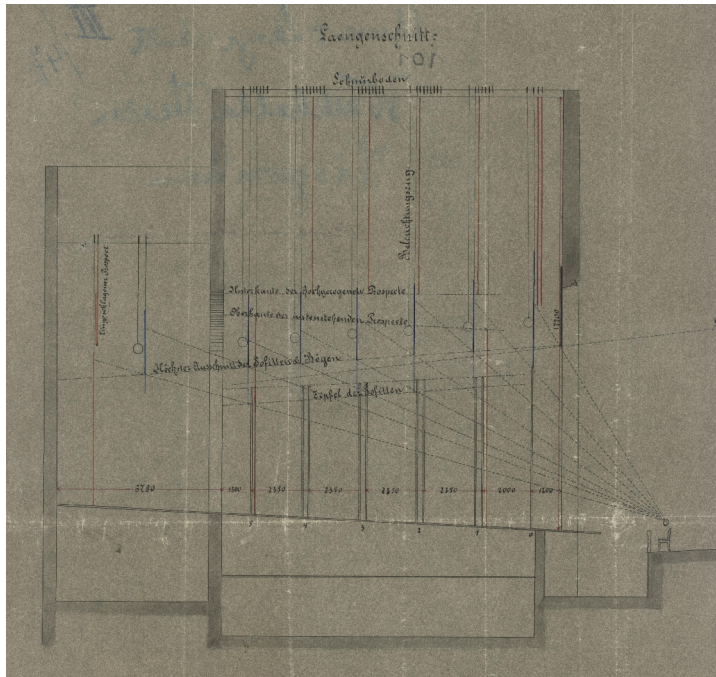


Abb. 1

Sichtlinien des Publikums auf einem Längsschnitt des Walhallatheaters in Berlin.

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

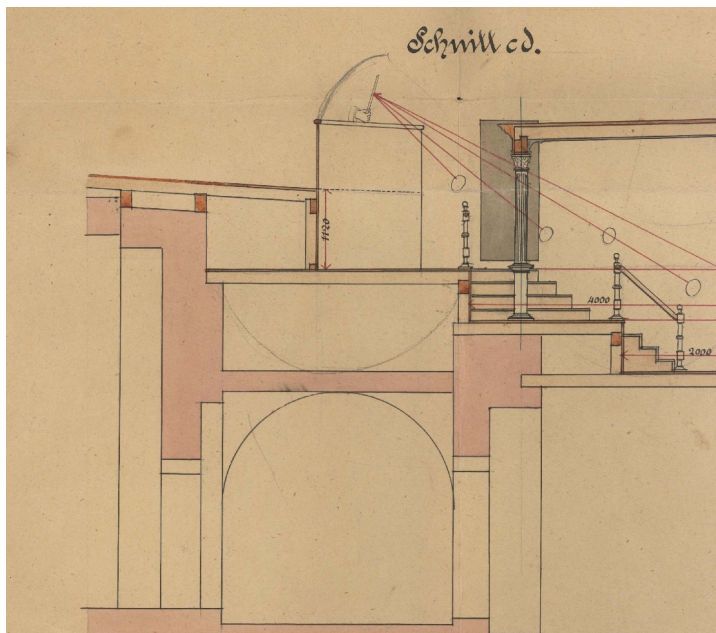


Abb. 2

Sichtlinien der Orchestermusiker zum Dirigenten für den Orchestergraben im Münchner Hoftheater

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

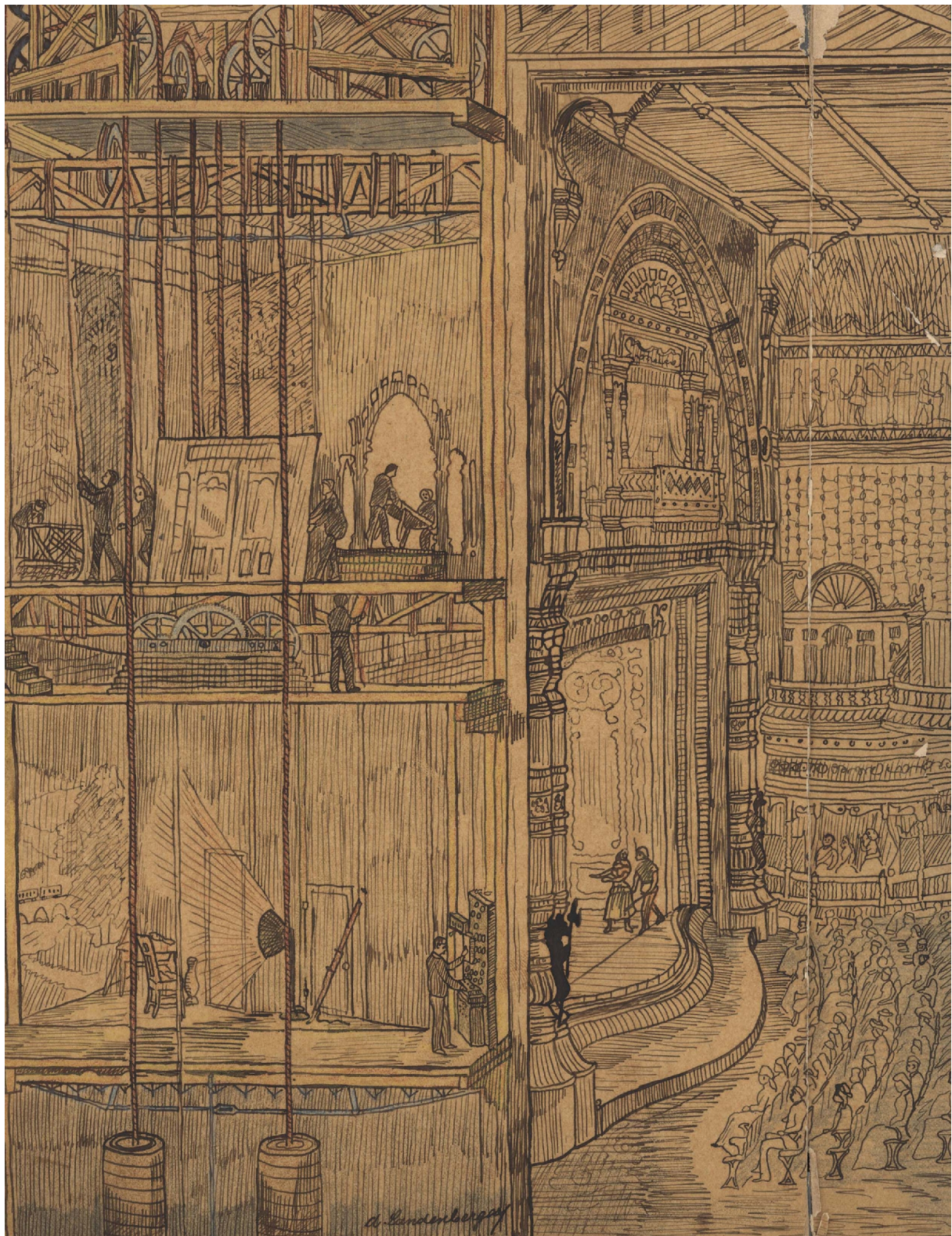


Abb. 3
Zeichnung einer vertikal verschiebbaren Bühne aus den USA.
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

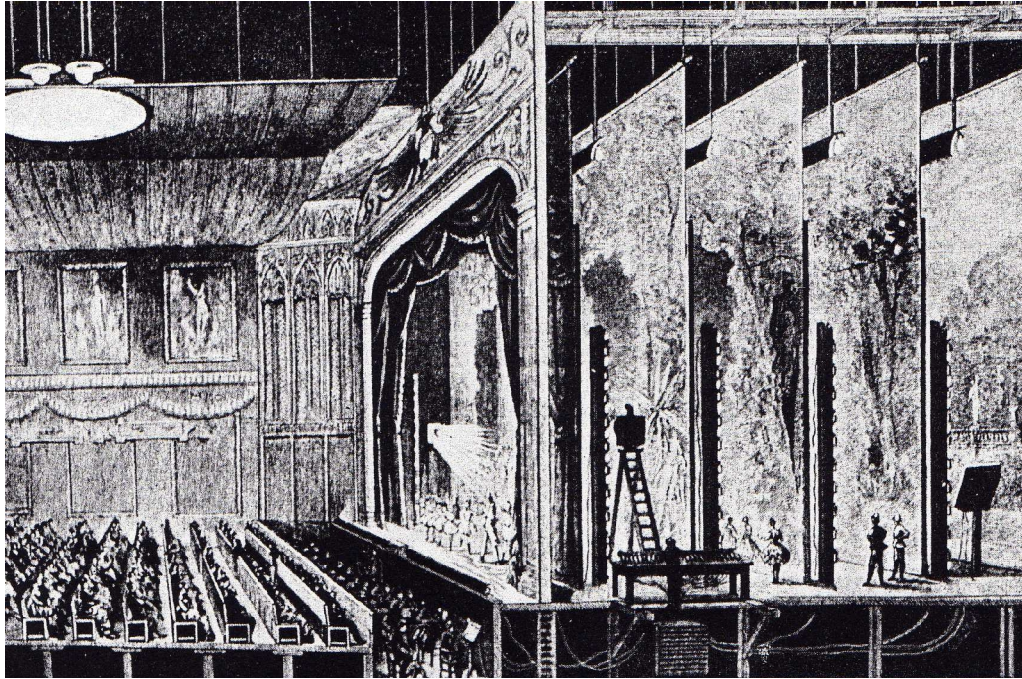


Abb. 4

Versuchsbühne auf der Elektrotechnischen Ausstellung in München 1881.

(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 2, München u. Berlin 1933.)

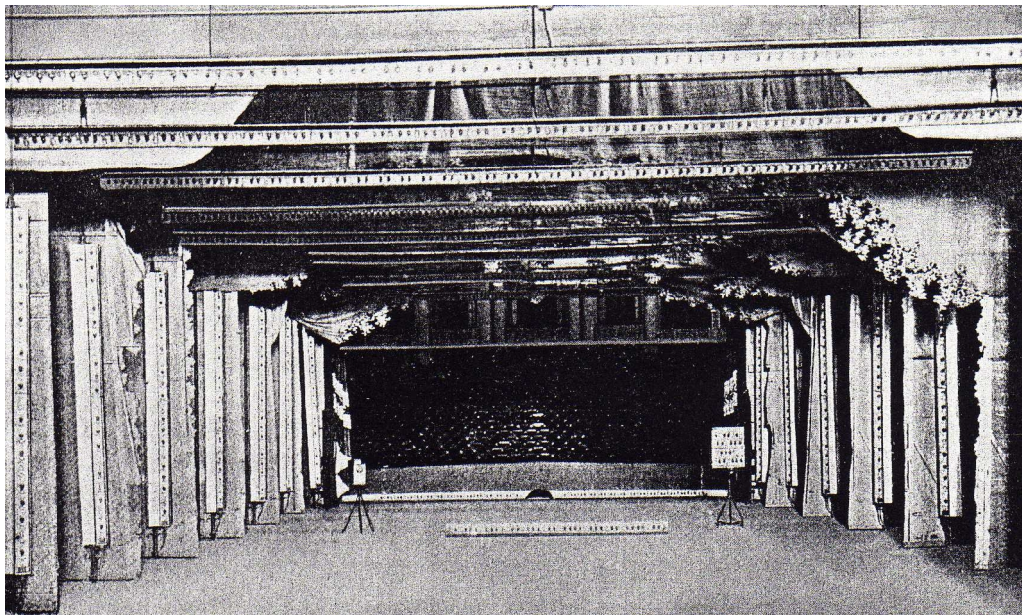


Abb. 5

Standorte der elektrischen Beleuchtungskörper im Prinzregententheater, eingerichtet durch C. Lautenschläger 1901.

(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 2, München u. Berlin 1933.)

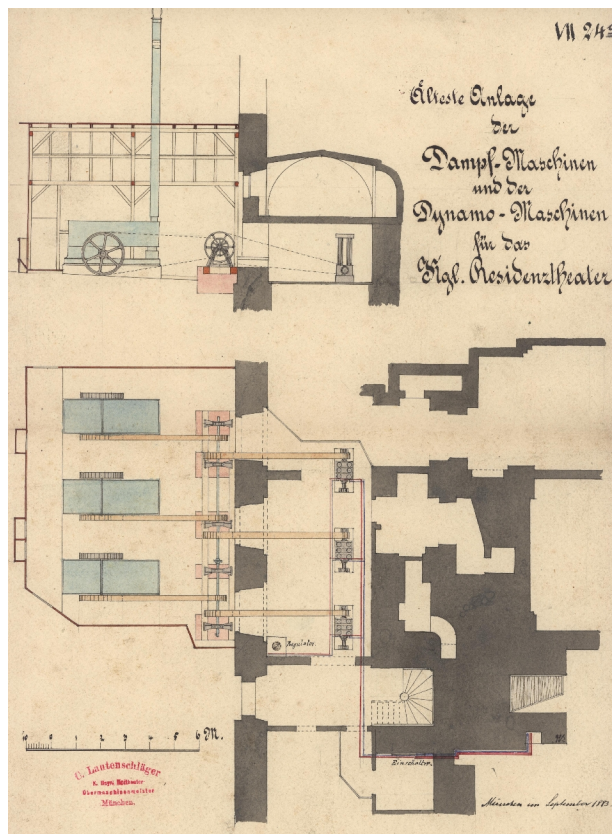


Abb. 6
Planzeichnung zur ersten Dampfanlage zur Stromversorgung des Residenztheaters in München 1883.
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

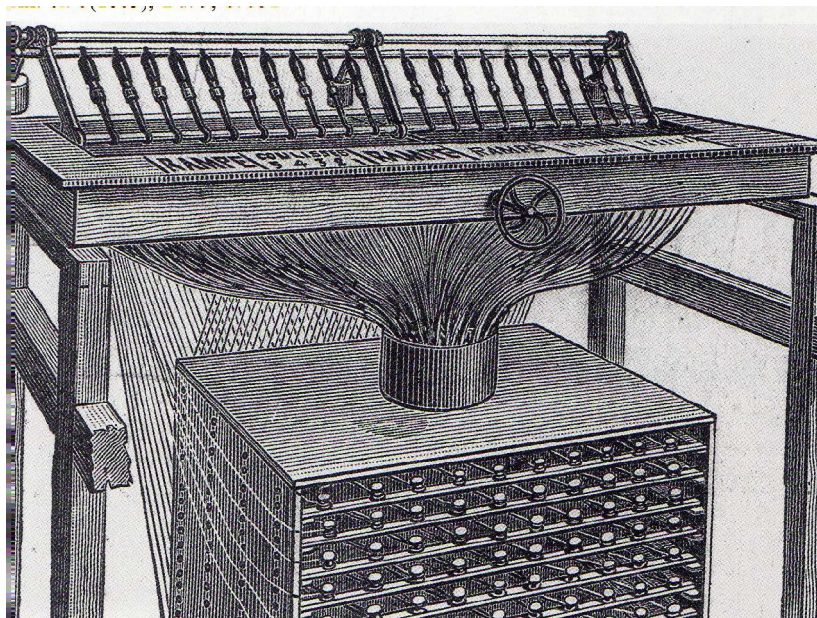


Abb. 7
Bühnenregulator für die Versuchsbühne, der später ins Residenztheater übernommen wurde. 1883.
 (Quelle: Baumann, C.-F.: Licht im Theater: von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer, Stuttgart 1988.)

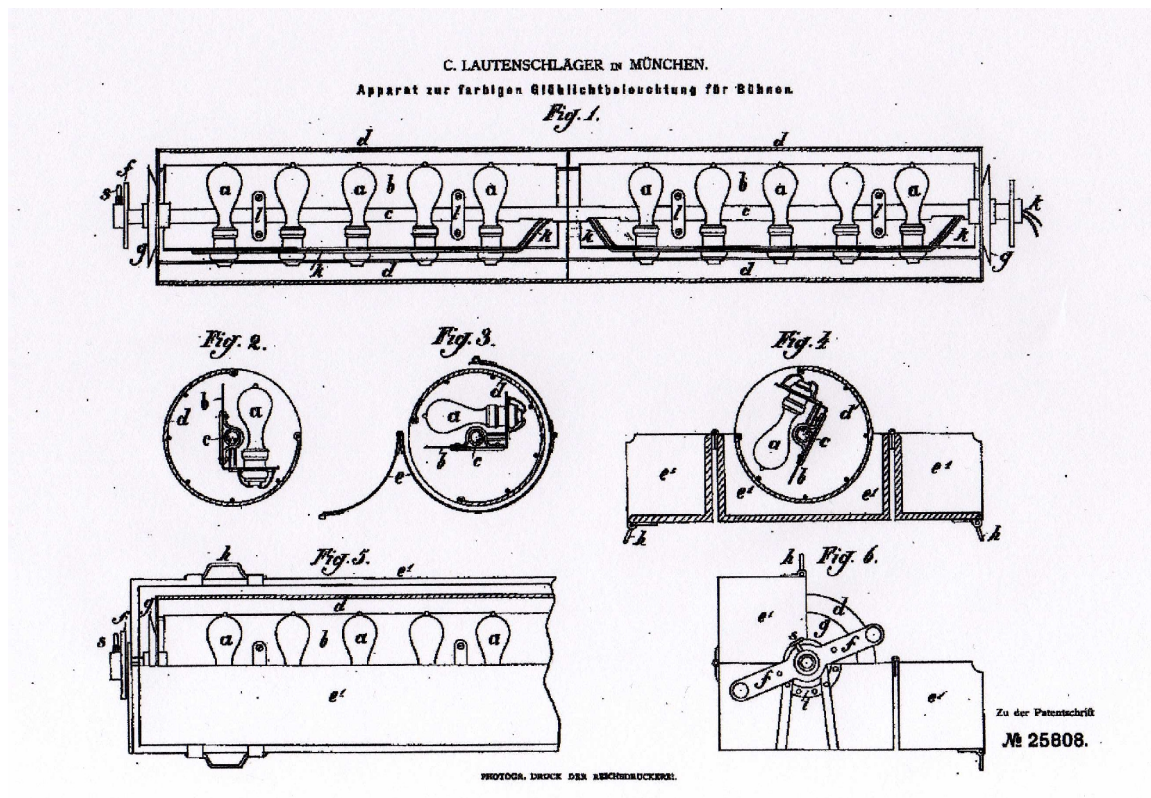


Abb. 8
Abbildung zum Patent für einen Apparat zur farbigen Bühnenbeleuchtung von C. Lautenschläger, 1883.
(Quelle: Patentschrift Nr. 25808 Klasse 4: Beleuchtungsgegenstände, Patentamt Berlin)

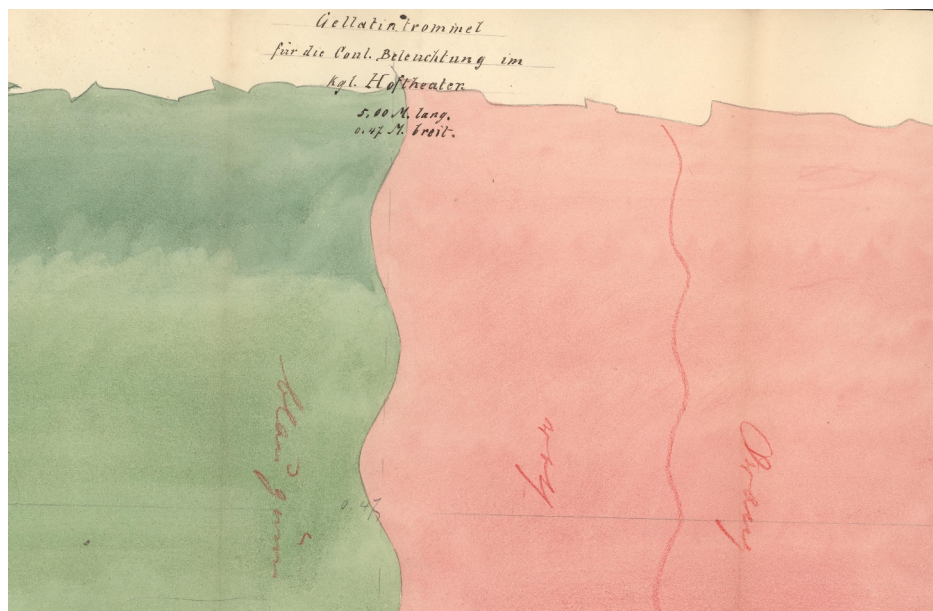


Abb. 9
Farbenfolge auf der Gelatinetrommel zum System Lautenschläger.
(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

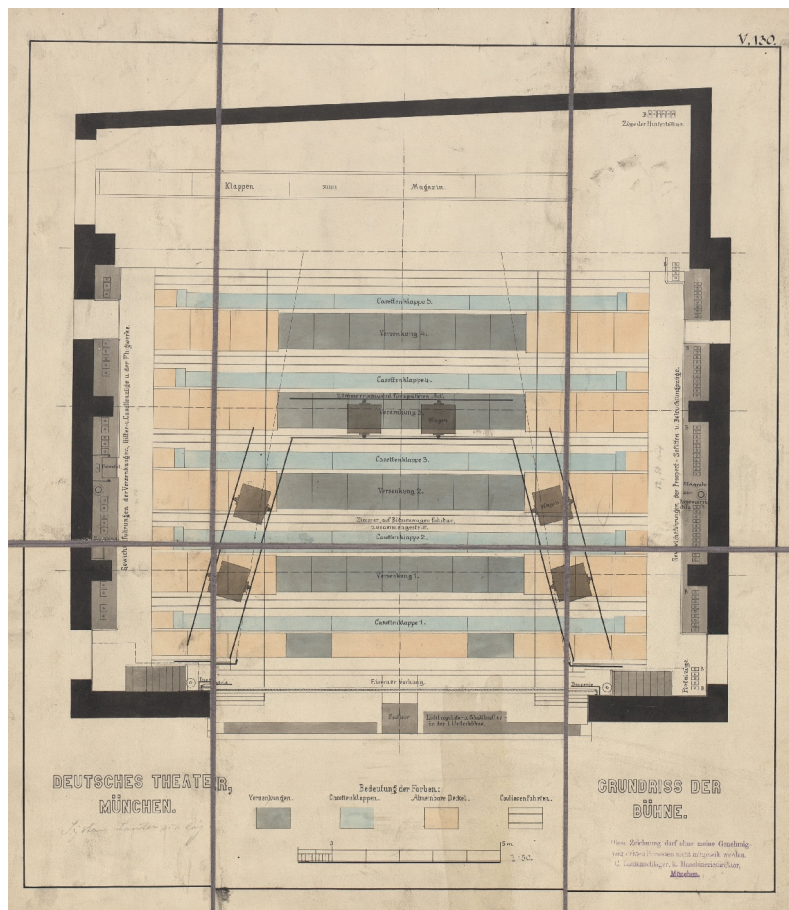


Abb. 10
Grundriß der Bühne des Deutschen Theaters, München. Planung von C. Lautenschläger 1895.
 (Quelle: Archiv des Deutschen Museums, München.)

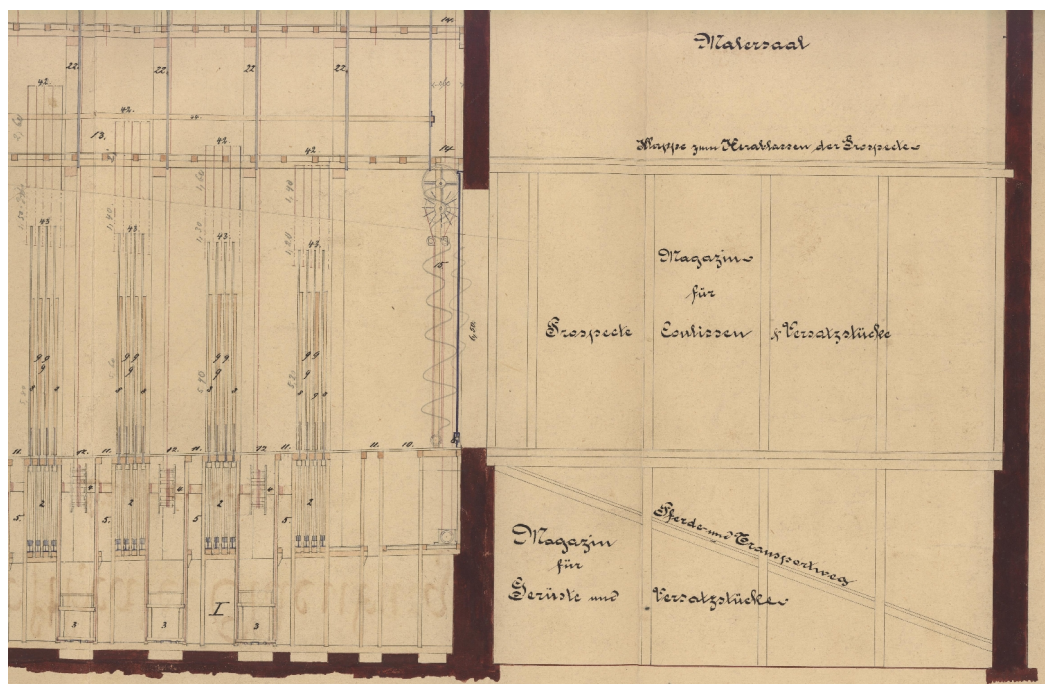


Abb. 11
Pferderampe zur Bühne mit Gerüstmagazin und Malersaal im Theater Oldenburg.
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

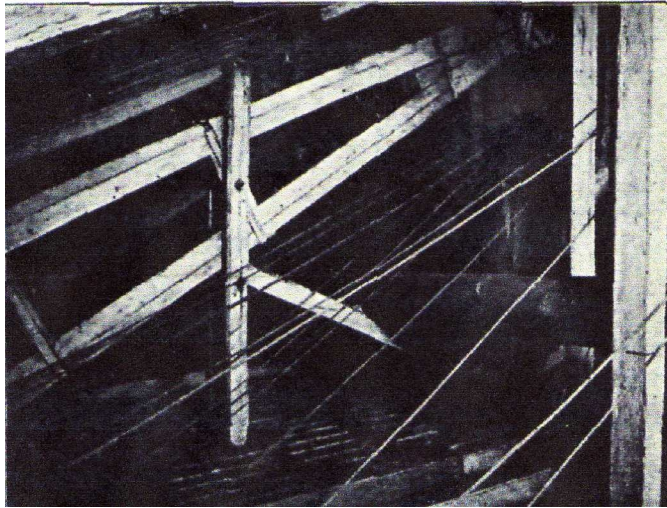


Abb. 12

Mannheimer Hoftheater – Hölzerner Dachstuhl von J. Mühldorfer.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschineninspektor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

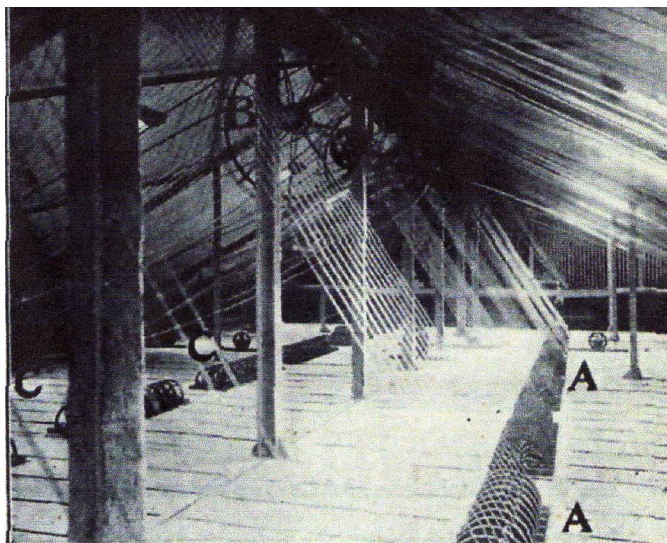


Abb. 13

Mannheimer Hoftheater – Eiserner Dachstuhl von C. Lautenschläger.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschineninspektor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

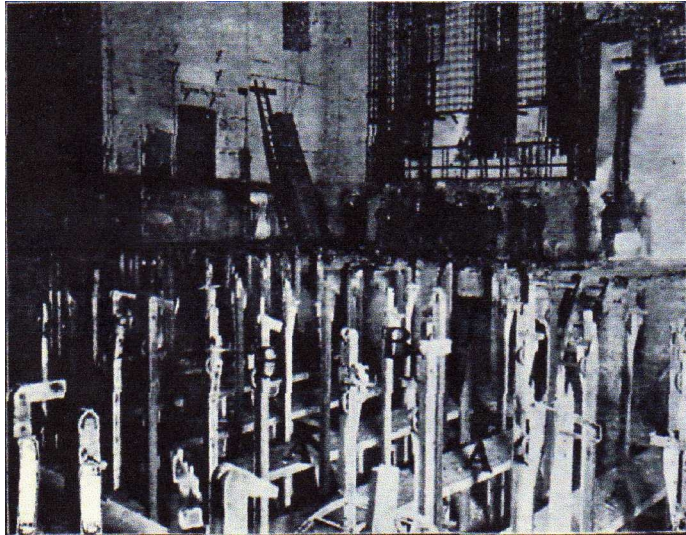


Abb. 14

Mannheimer Hoftheater – Aufgebrochenes Bühnenpodium von J. Mühldorfer.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschineninspektor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

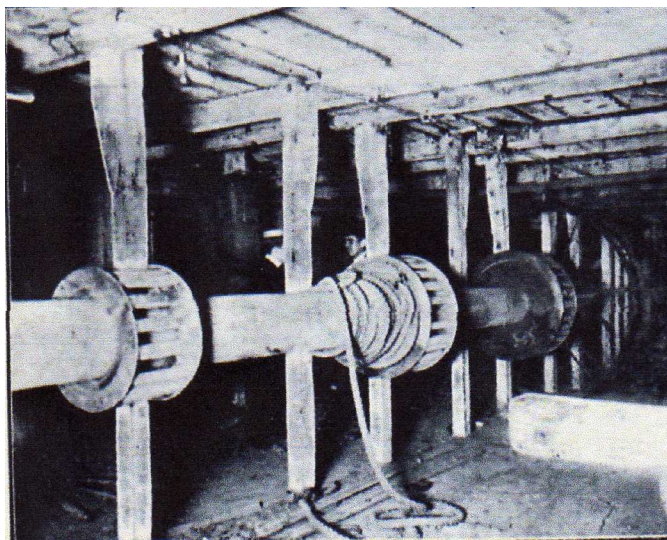


Abb. 15

Mannheimer Hoftheater – Verwandlungswalzen von J. Mühldorfer.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschineninspektor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

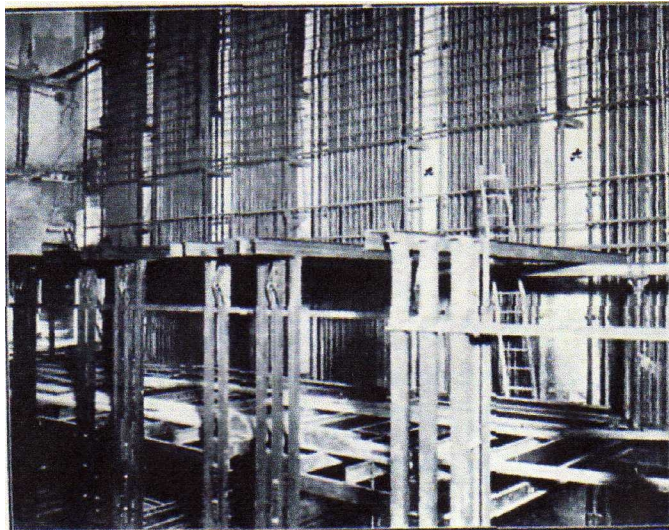


Abb. 16

Mannheimer Hoftheater – Ansicht der Unterbühne von C. Lautenschläger, während des Aufbaus.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschinen Direktor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

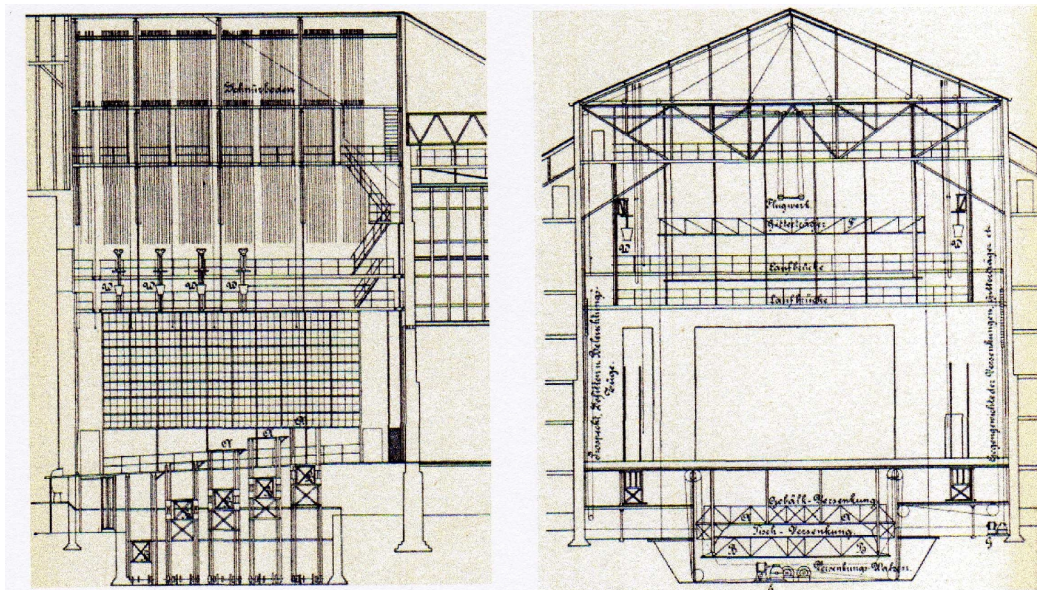


Abb. 17

Mannheimer Hoftheater – Längs- und Querschnitt der Bühneneinrichtung von C. Lautenschläger.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschinen Direktor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

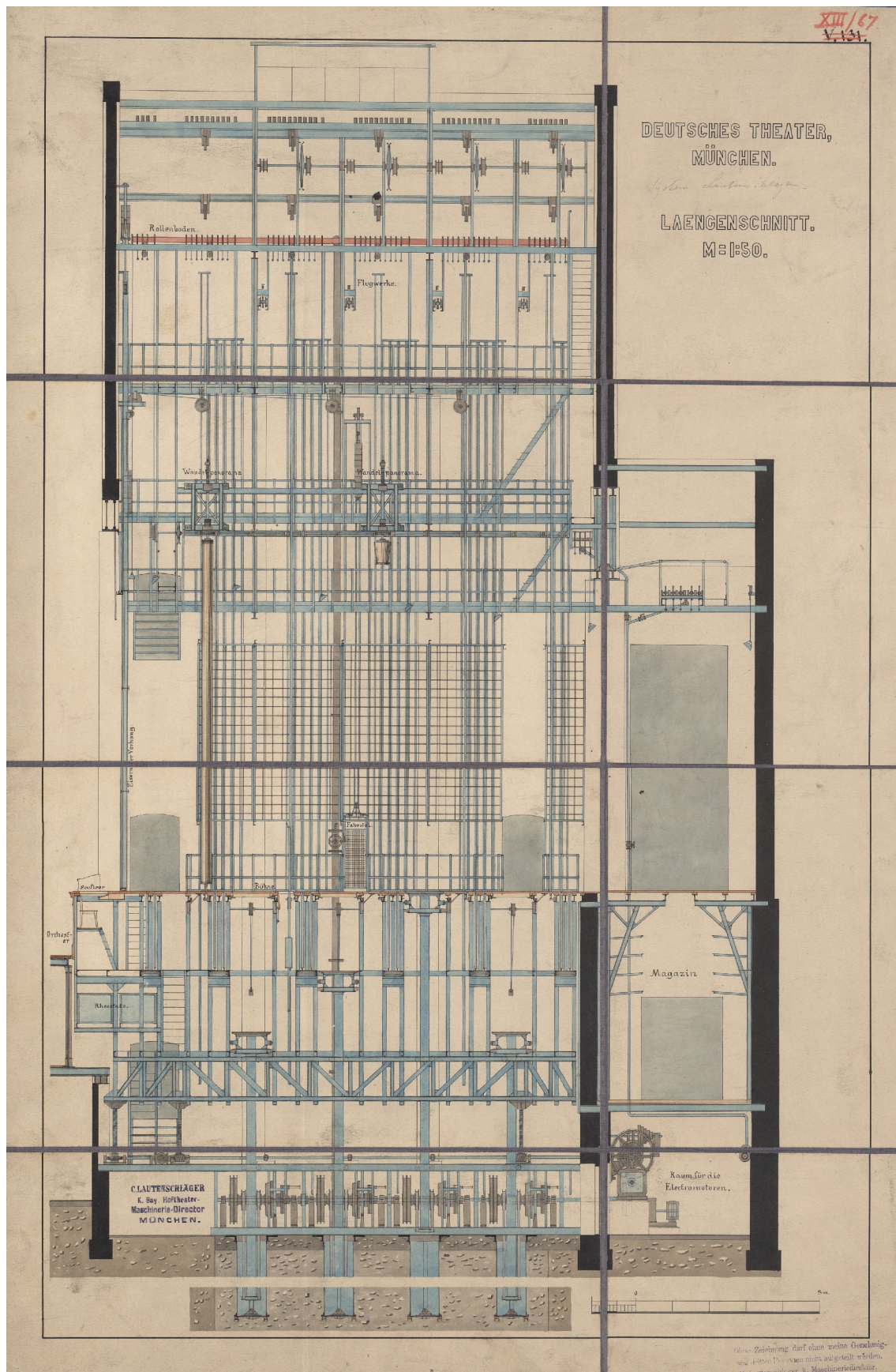


Abb. 19
Längsschnitt der Bühne des Deutschen Theaters, München. Planung von C. Lautenschläger 1895.
 (Quelle: Archiv des Deutschen Museums, München.)

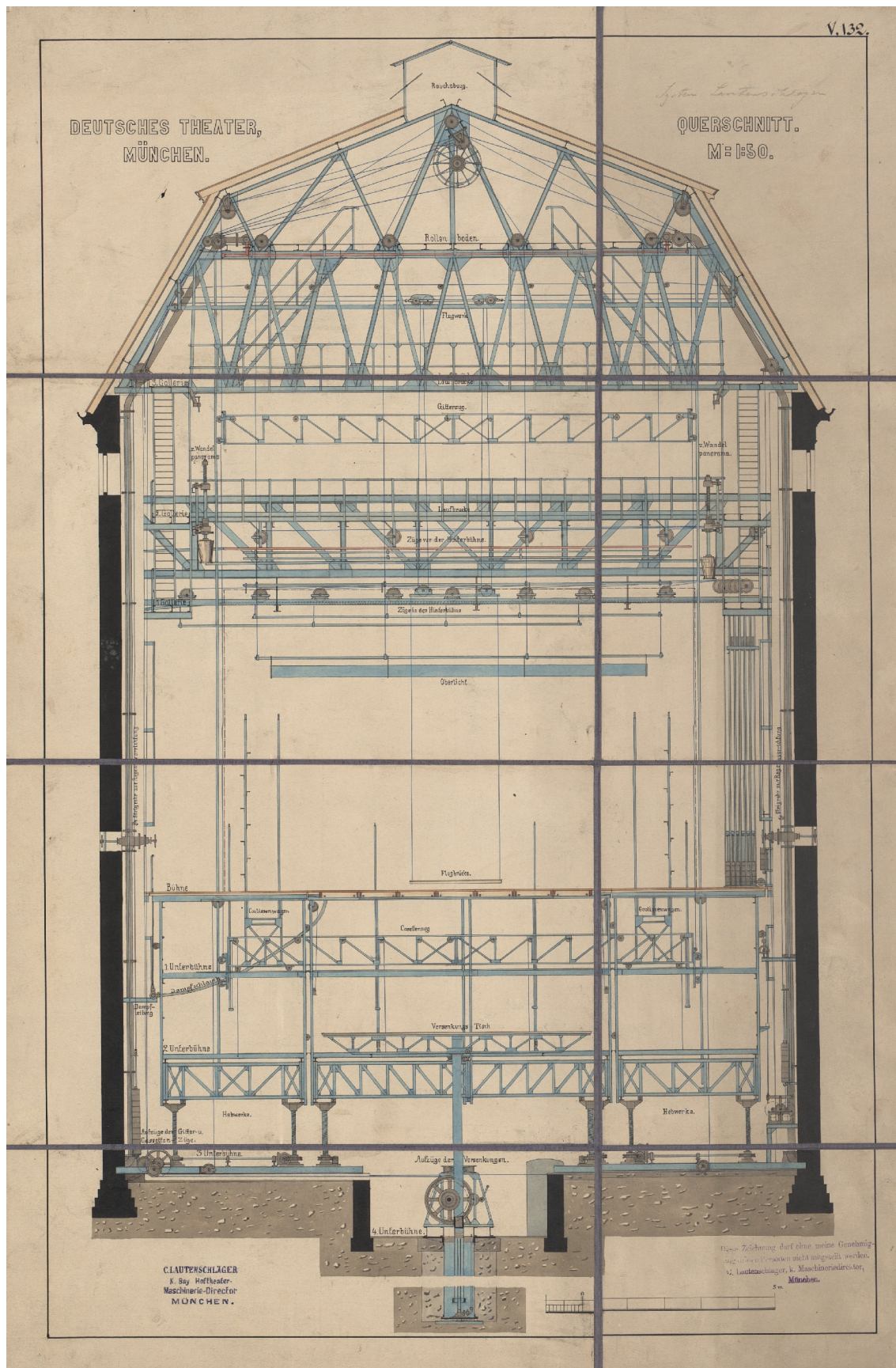


Abb. 20
Querschnitt der Bühne des Deutschen Theaters, München. Planung von C. Lautenschläger 1895.
 (Quelle: Archiv des Deutschen Museums, München.)

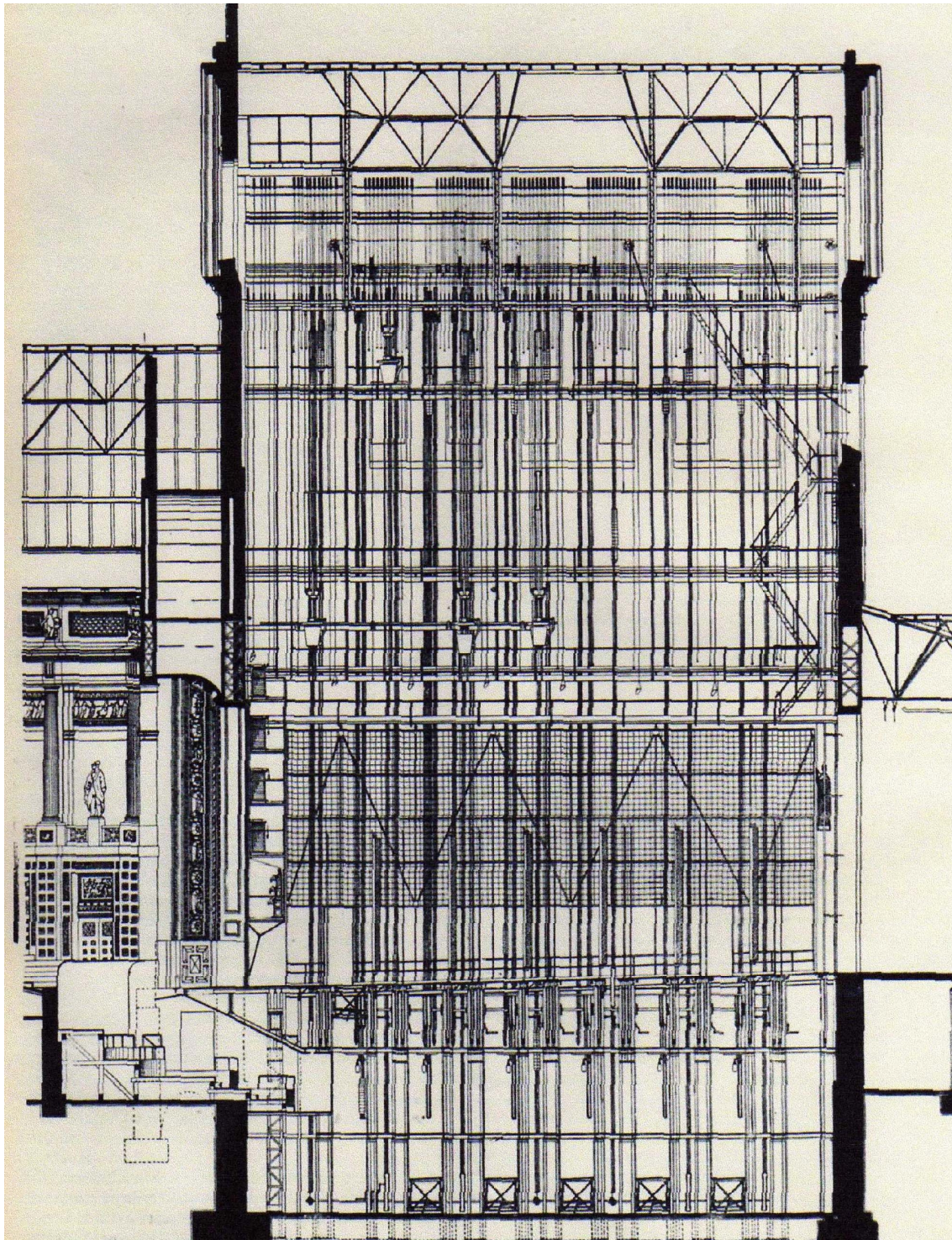


Abb. 21

Längsschnitt der Bühne des Prinzregententheaters, München. Planung von C. Lautenschläger 1901.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1905.)

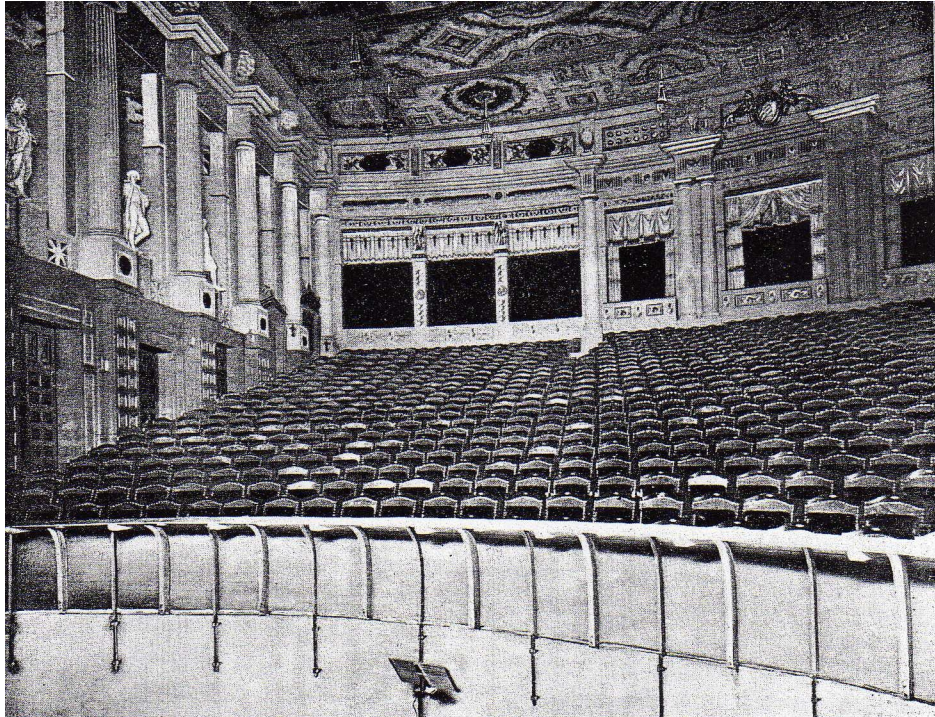


Abb. 22
Ansteigender Zuschauerraum des Prinzregententheaters. München 1901.
 (Quelle: Elsner, E. G.: Bühne und Welt, Berlin 1901).

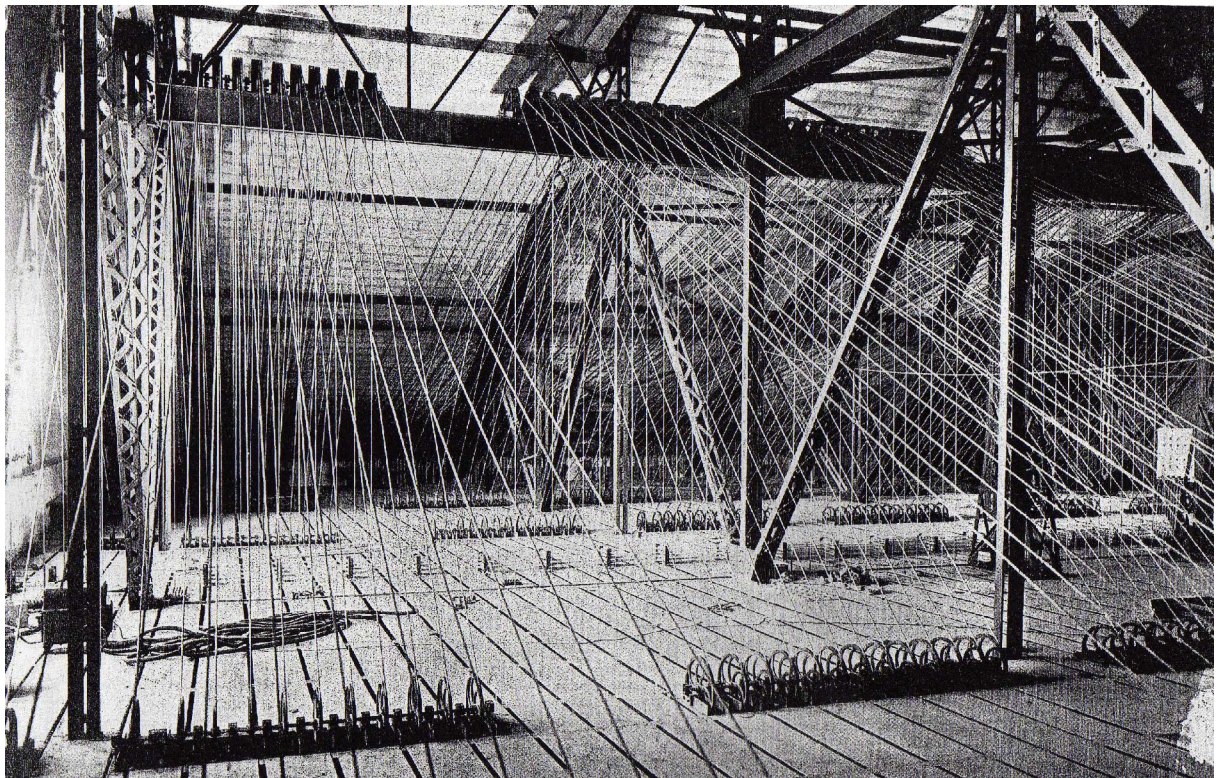


Abb. 23
Oberer Schnürboden des Prinzregententheaters, München. Planung von C. Lautenschläger 1901.
 (Quelle: Elsner, E. G.: Bühne und Welt, Berlin 1901).

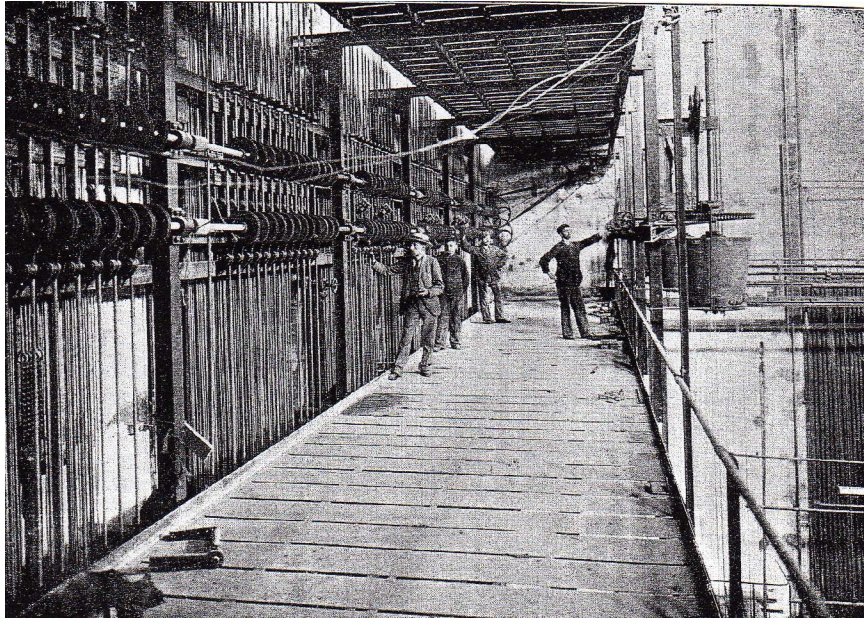


Abb. 24
Oberer Schnürboden des Prinzregententheaters, , München. Planung von C. Lautenschläger 1901.
 (Quelle: Elsner, E. G.: Bühne und Welt, Berlin 1901).

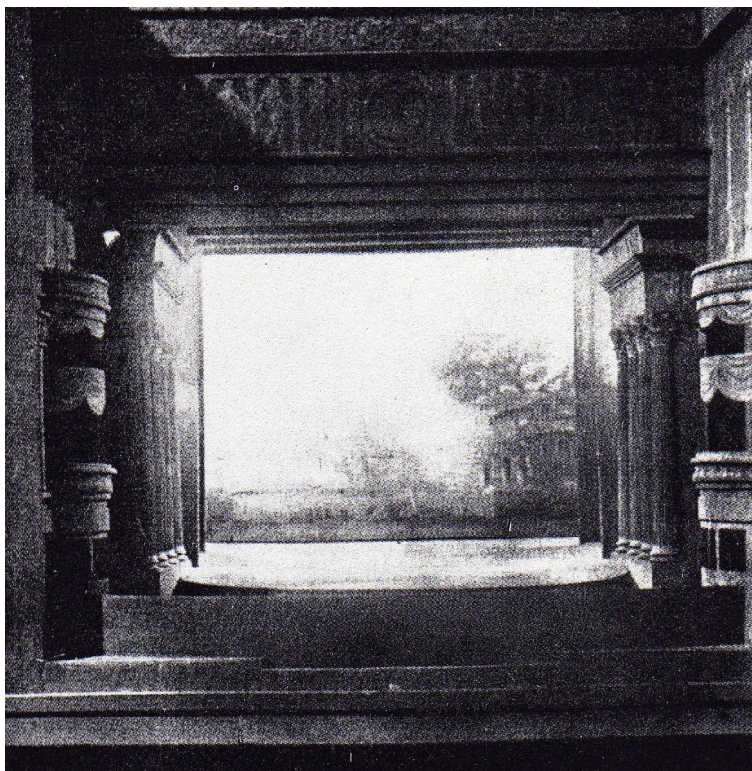


Abb. 25
Reformbühne von Friedrich Schinkel (Modell im Theatermuseum München)
 (Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.)

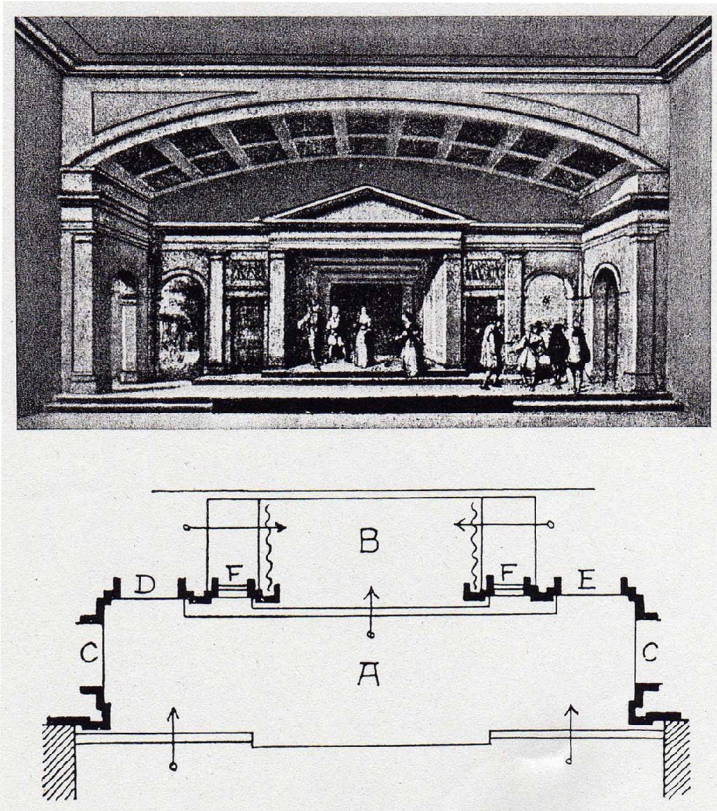


Abb. 26

Shakespeare-Bühne von Karl Immermann

(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.)

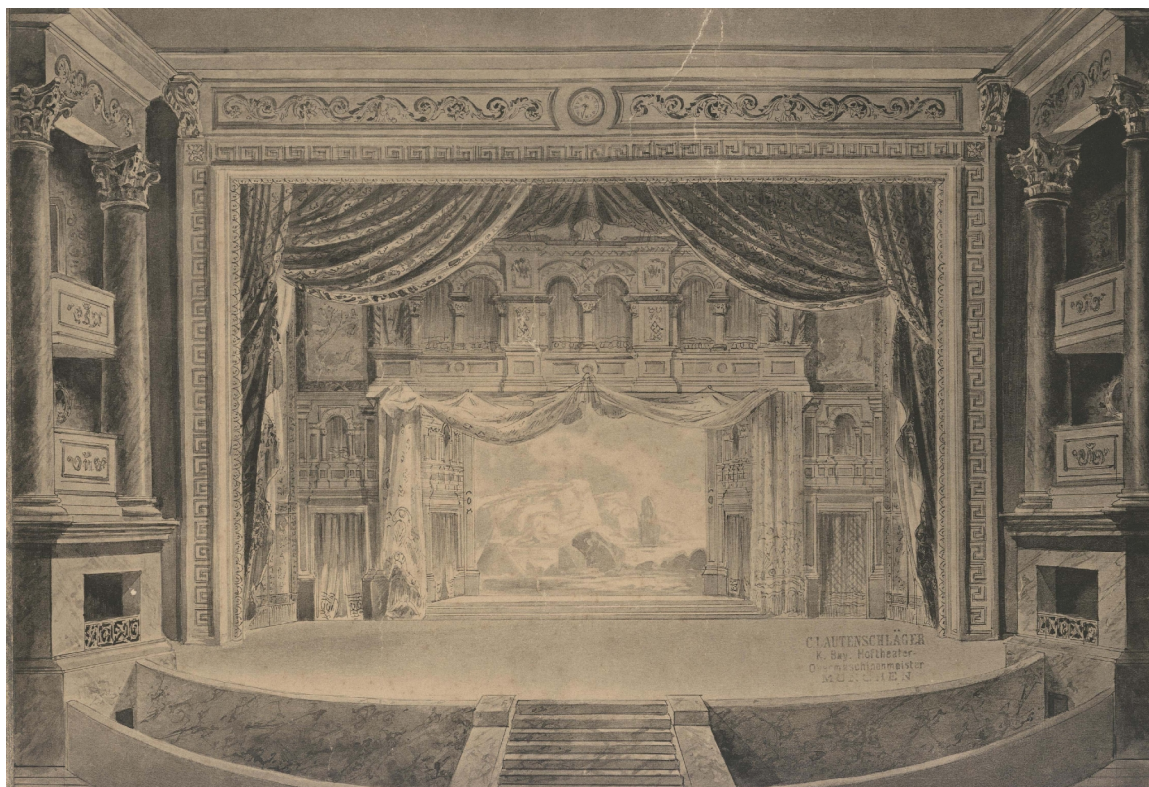


Abb. 27

Münchener Shakespeare-Bühne von 1889.

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.)

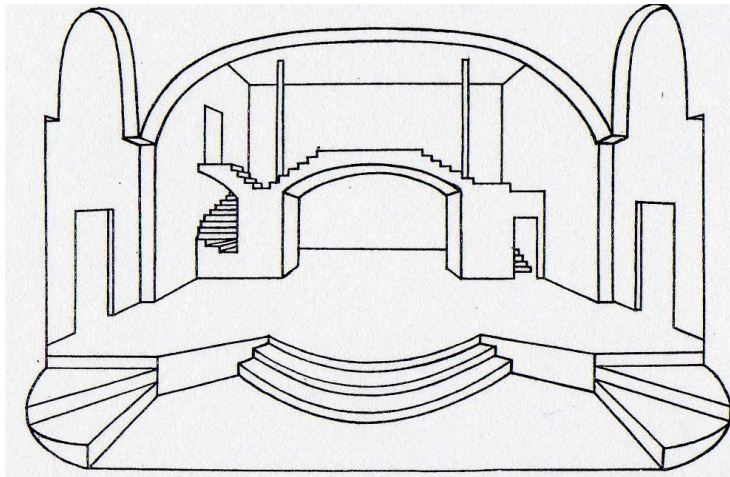


Abb. 31

Théâtre du Vieux-Colombier, von Jaques Copeau, Paris 1913.

(Quelle: Wagner, F.: Técnica Teatral, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, 1959)

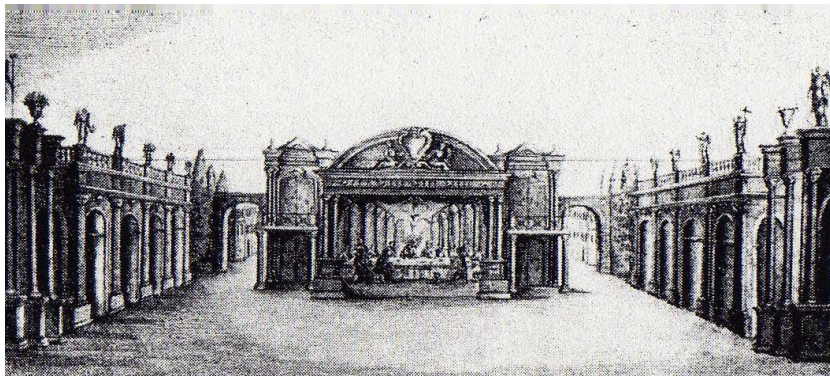


Abb. 32

Oberammergauer Passionsbühne 1820.

Nach einem Stich.

(Quelle: Gemeinde Oberammergau (Hrsg.): Oberammergau und sein Passionsspiel 1950. München, 1950.)

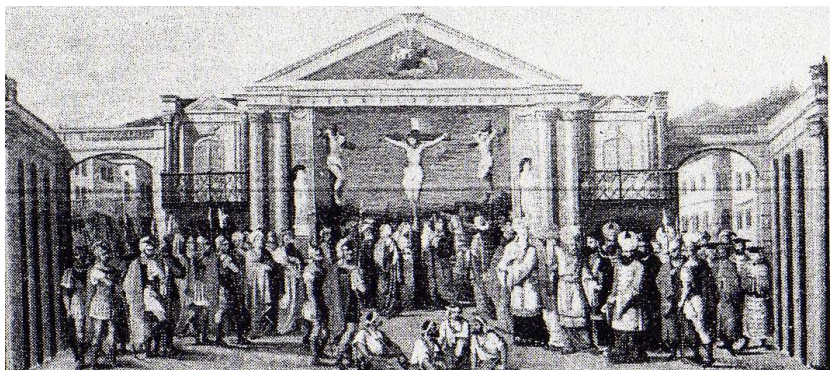


Abb. 33

Oberammergauer Passionsbühne 1850.

Nach einem Stich.

(Quelle: Gemeinde Oberammergau (Hrsg.): Oberammergau und sein Passionsspiel 1950. München, 1950.)

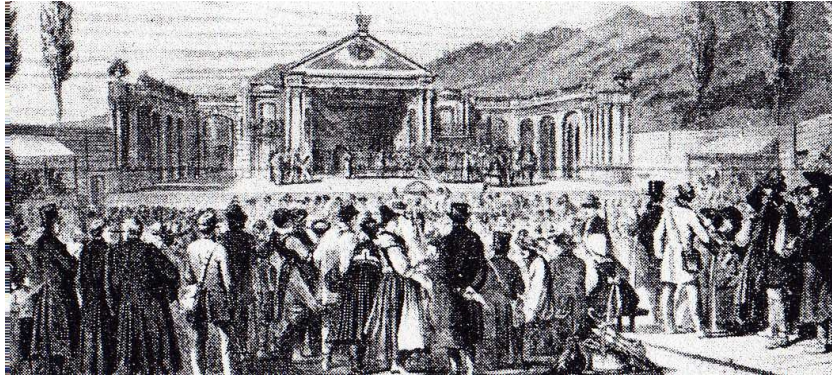


Abb. 34

Passionsspiele 1860.

Nach einer Zeichnung von Doeppler.

(Quelle: Gemeinde Oberammergau (Hrsg.): Oberammergau und sein Passionsspiel 1950. München, 1950.)

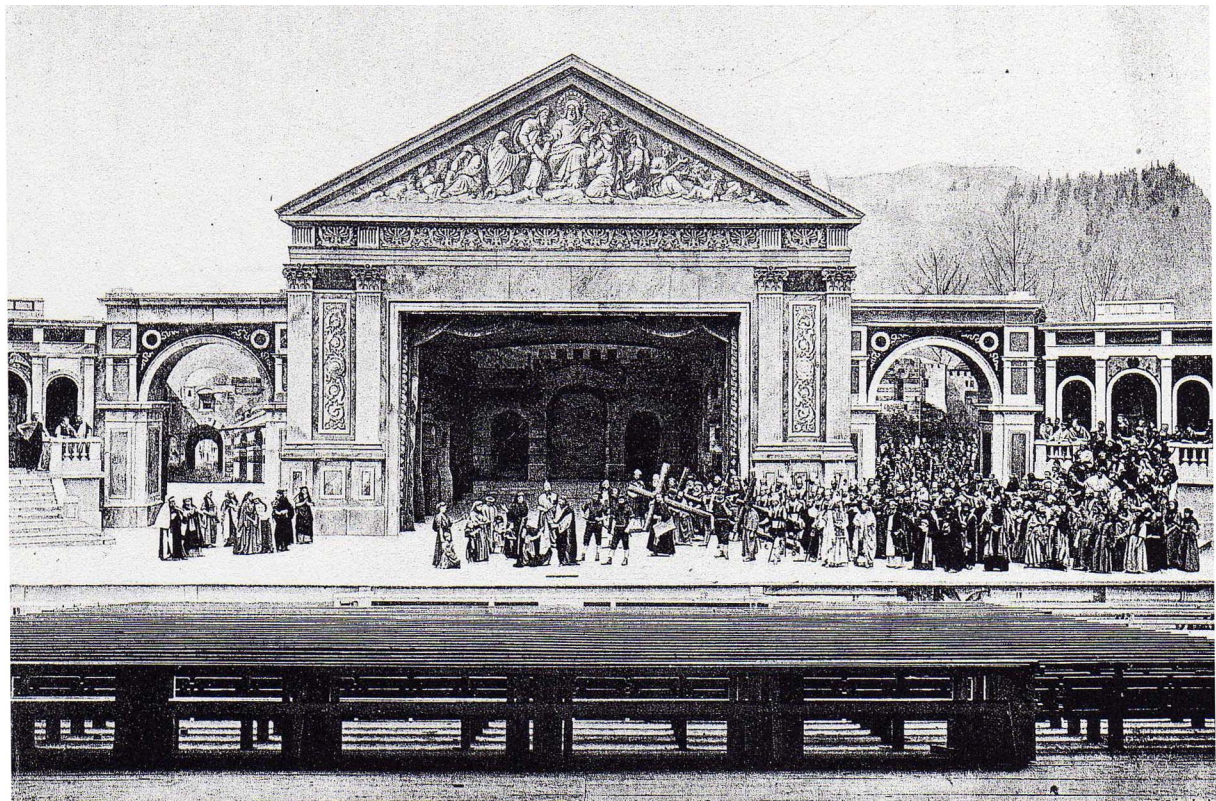


Abb. 35

Kreuzschleppung auf der Passionsbühne von C. Lautenschläger, Oberammergau 1890.

Fotografie von Stockmann in Wien.

(Quelle: Calwer, R. (Hrsg.) Oberammergauer Blätter, Oberammergau 1890.)

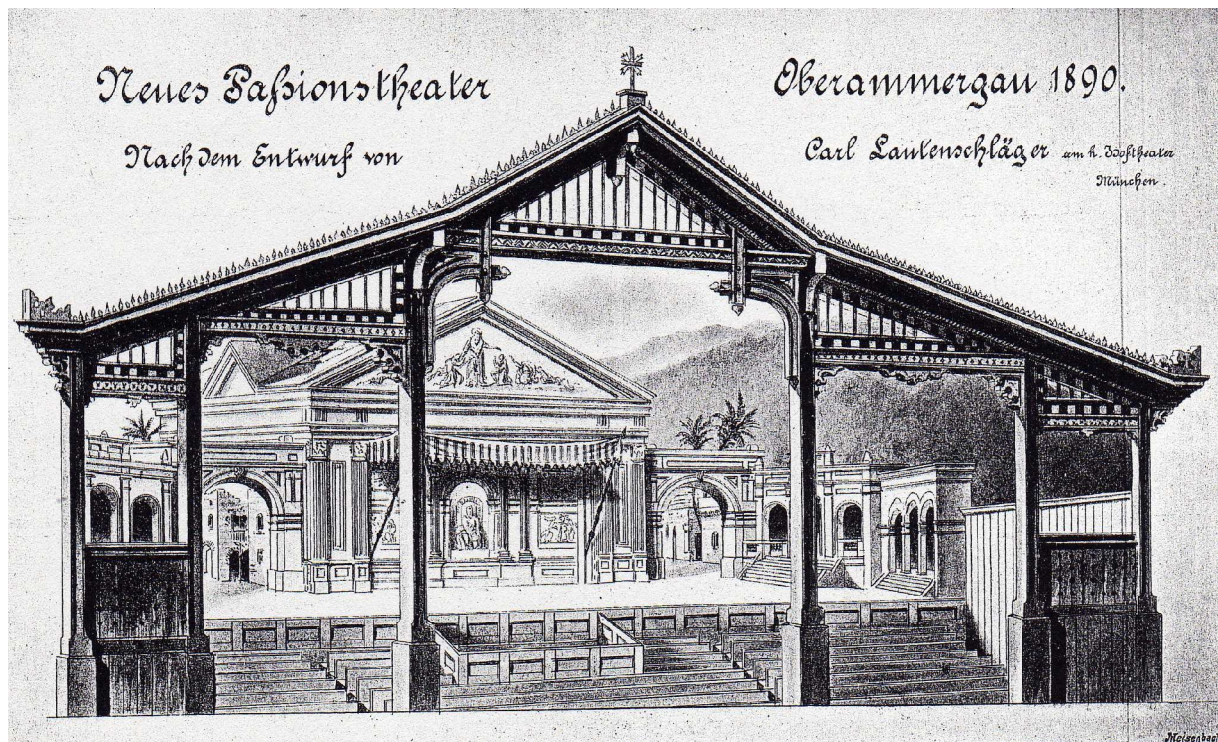


Abb. 36

Passionsbühne von C. Lautenschläger, Oberammergau 1890.

Nach dem Plan von C. Lautenschläger angefertigte Zeichnung von Meisenbach.

(Quelle: Calwer, R. (Hrsg.) Oberammergauer Blätter, Oberammergau 1890.

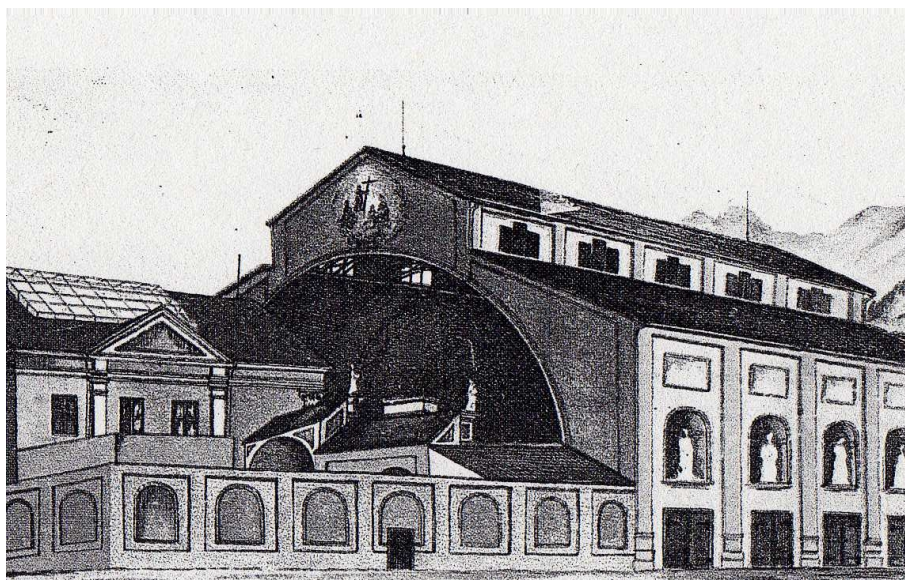


Abb. 37

Außenansicht der Oberammergauer Zuschauerhalle von 1890, die von Jaron und Rudin fälschlicherweise C. Lautenschläger zugeschrieben wurde.

(Quelle: Jaron N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel, Dortmund 1984)

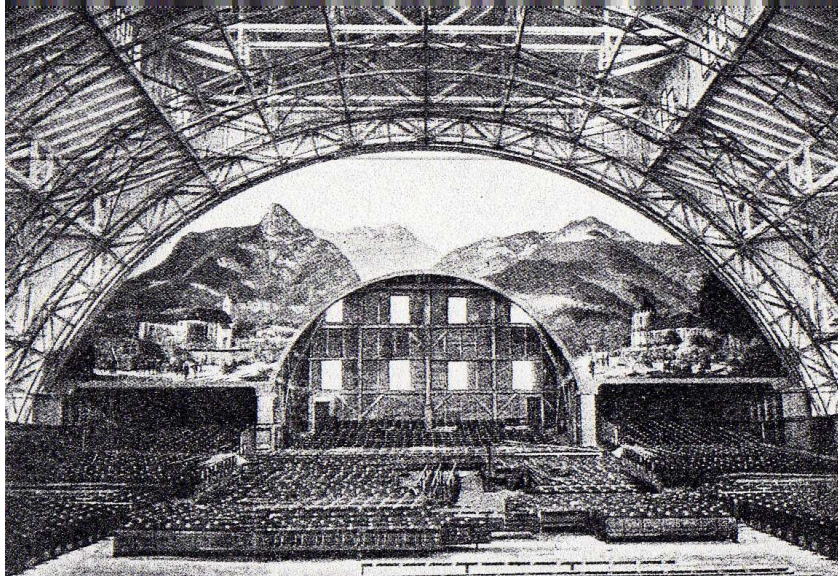


Abb. 38

Innenansicht der Oberammergauer Zuschauerhalle von 1890 von Max Schmucker.
(Quelle: Jaron N. und Rudin, B.: Das Oberammergauer Passionsspiel, Dortmund 1984)

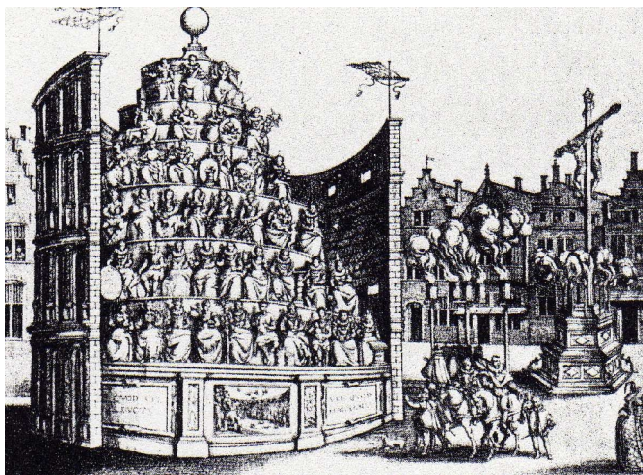


Abb. 39

Schema theatri versabilis (Historia Alberti 1602).
(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.)

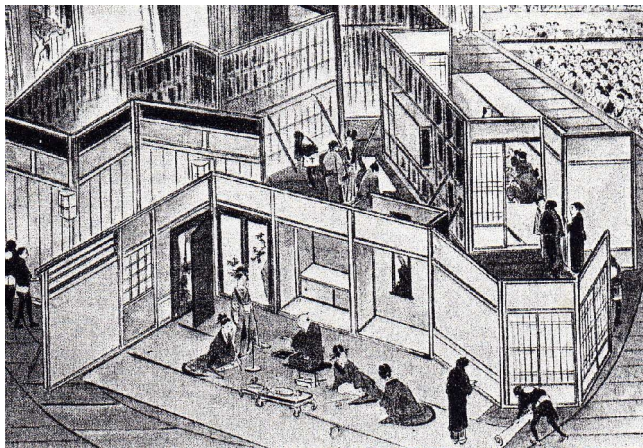


Abb. 40

Drehscheibe einer japanischen Kabuki-Bühne.
(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.)



Abb. 41

Untermaschinerie einer japanischen Kabuki-Bühne.

(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.)

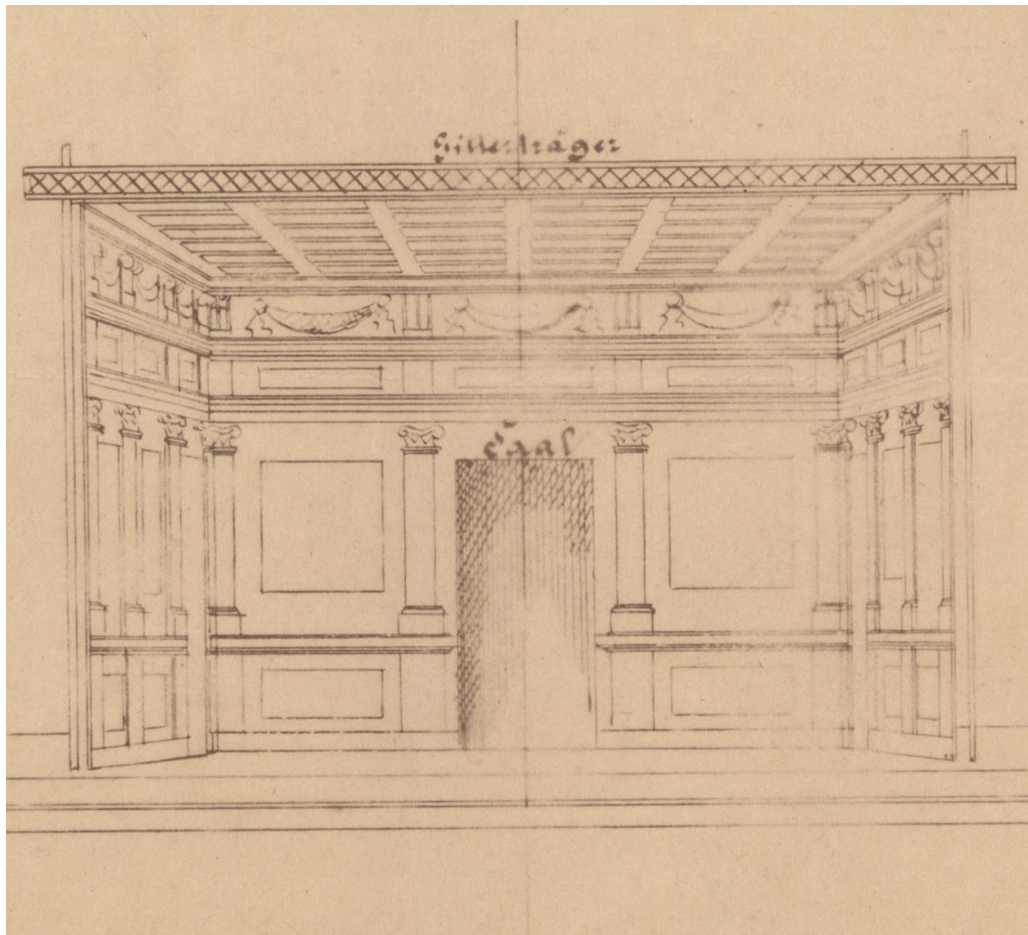


Abb. 42

Zimmerdekoration auf einer Drehbühne. Planzeichnung von C. Lautenschläger 1894. (Detail)

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

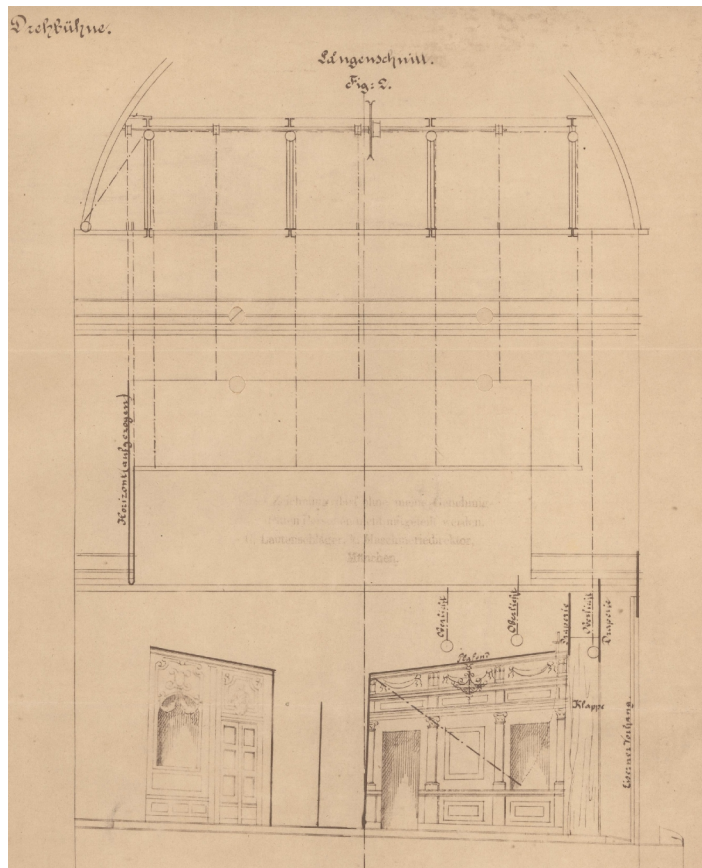


Abb. 43
Zimmerdekoration auf einer Drehbühne. Planzeichnung von C. Lautenschläger 1894. (Detail)
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

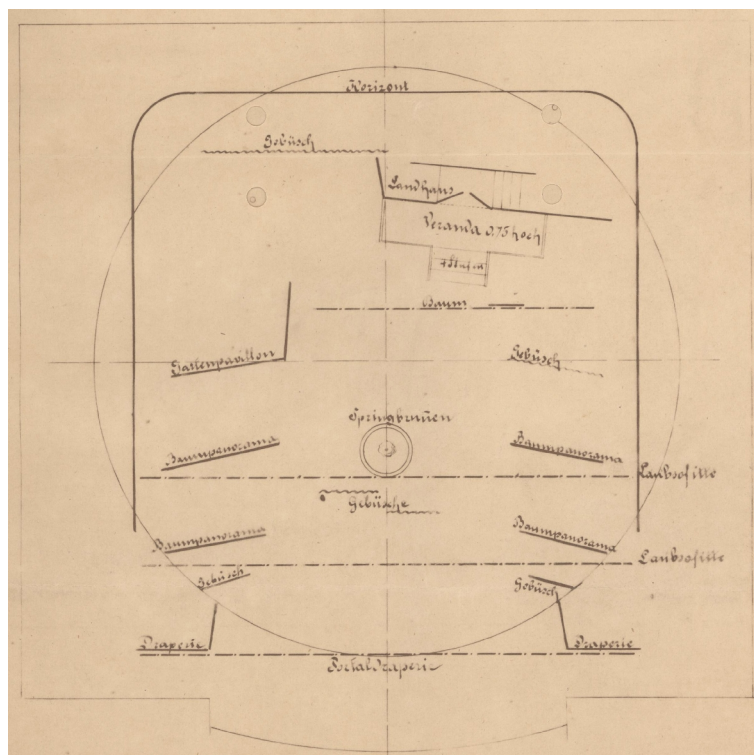


Abb. 44
Landschaftsdekoration. Planzeichnung zu einer Drehbühne C. Lautenschläger 1894. (Detail)
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

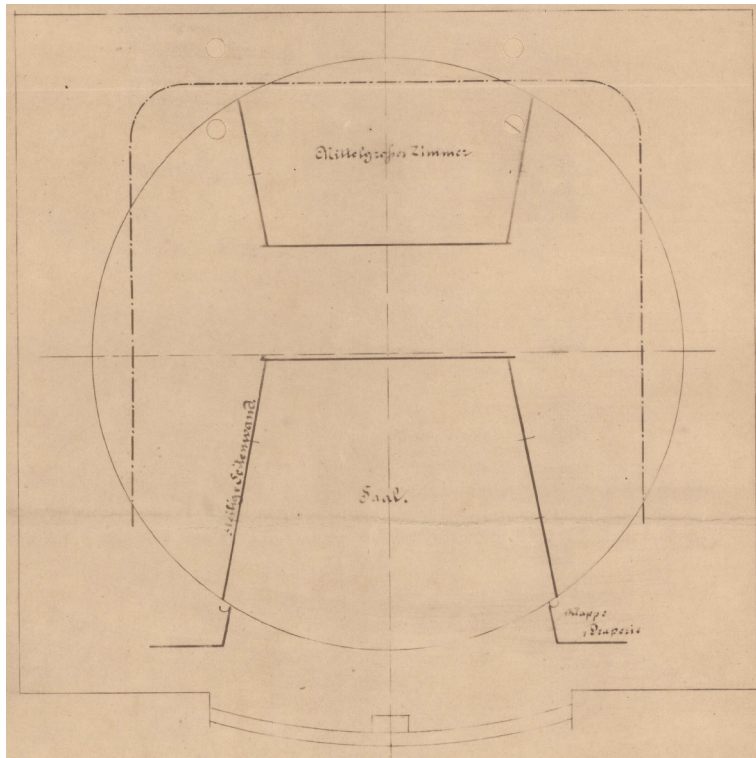


Abb. 45
Dekoration mit zwei Zimmern. Planzeichnung zu einer Drehbühne C. Lautenschläger 1894. (Detail)
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

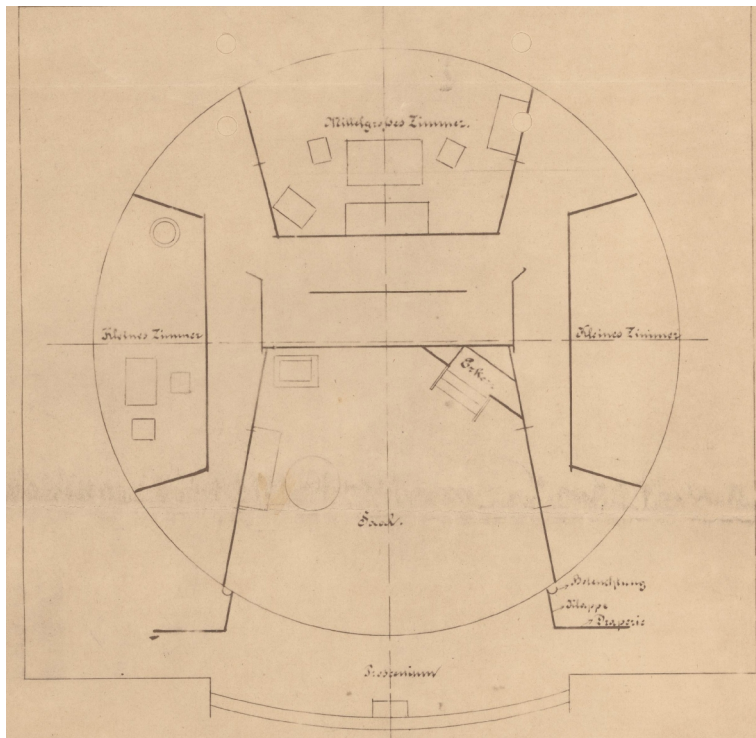


Abb. 46
Dekoration mit vier Zimmern. Planzeichnung zu einer Drehbühne C. Lautenschläger 1894. (Detail)
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

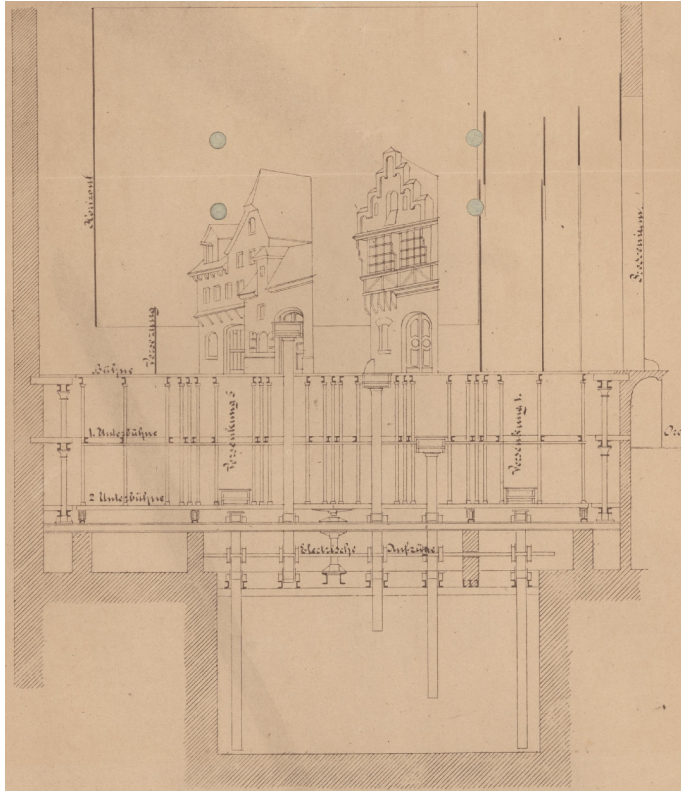


Abb. 47
Schnitt durch eine Drehbühne mit voll drehbarer erster und zweiter Unterbühne und elektrischen Antrieb der Versenkungen. Planzeichnung zu einer Drehbühne C. Lautenschläger 1894. (Detail)
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

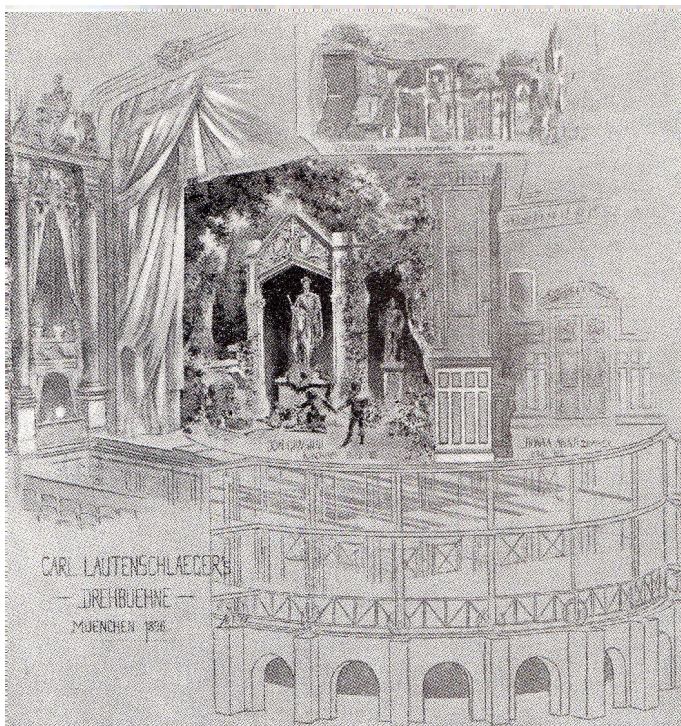


Abb. 48
Die Drehscheibe von C. Lautenschläger zur Aufführung des »Don Giovanni«, München, 1896.
 (Quelle: Lippl, A. J.: Zweihundert Jahre Residenztheater in Wort und Bild, München 1951)

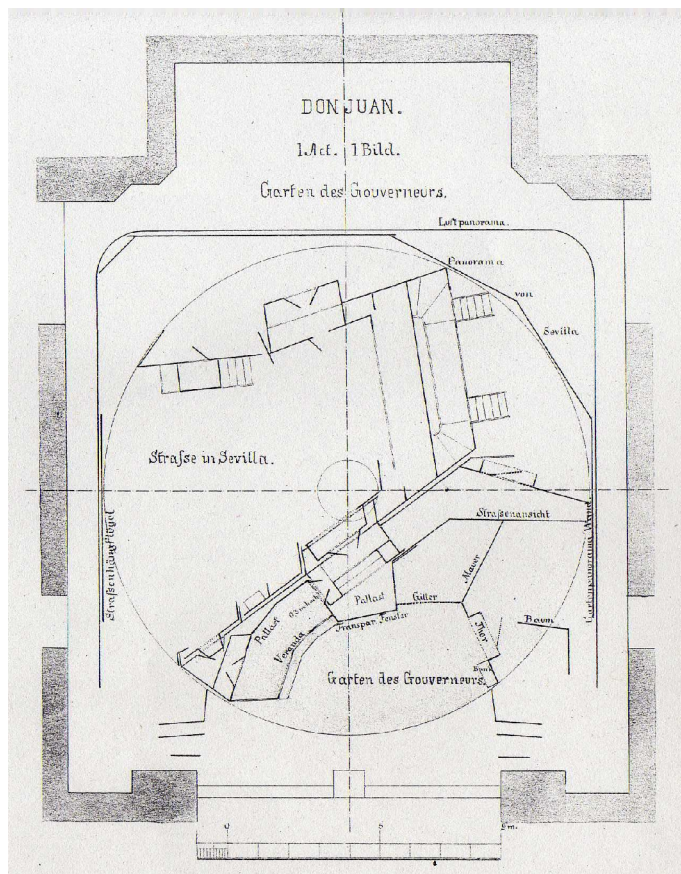


Abb. 49

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 1. Akt, 1. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

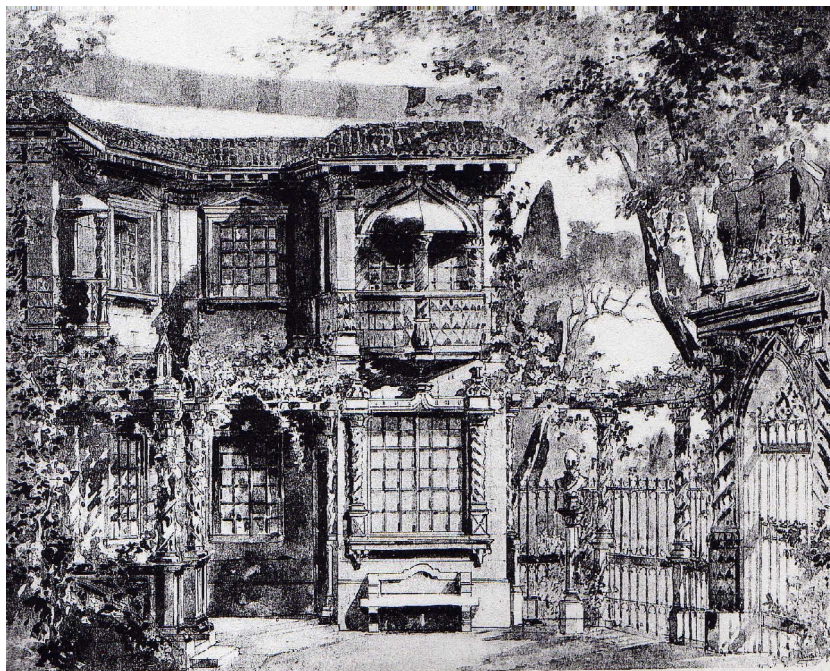


Abb. 50

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 1. Akt, 1. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

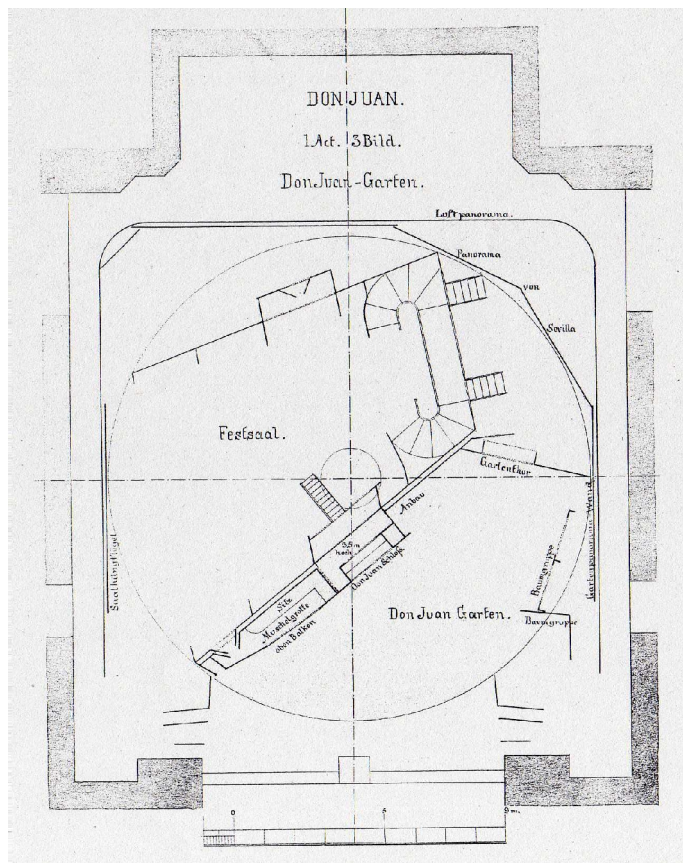


Abb. 51

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 1. Akt, 3. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

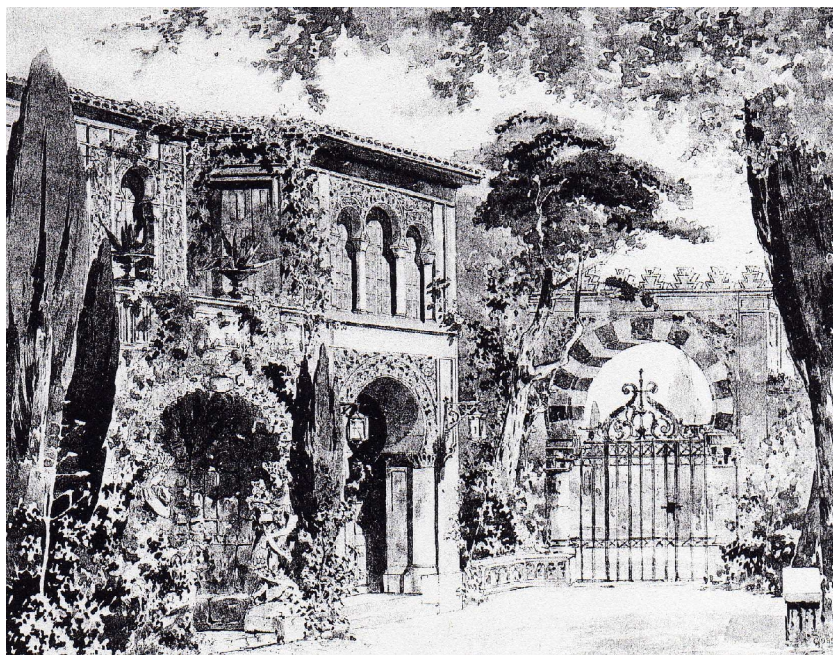


Abb. 52

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 1. Akt, 3. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

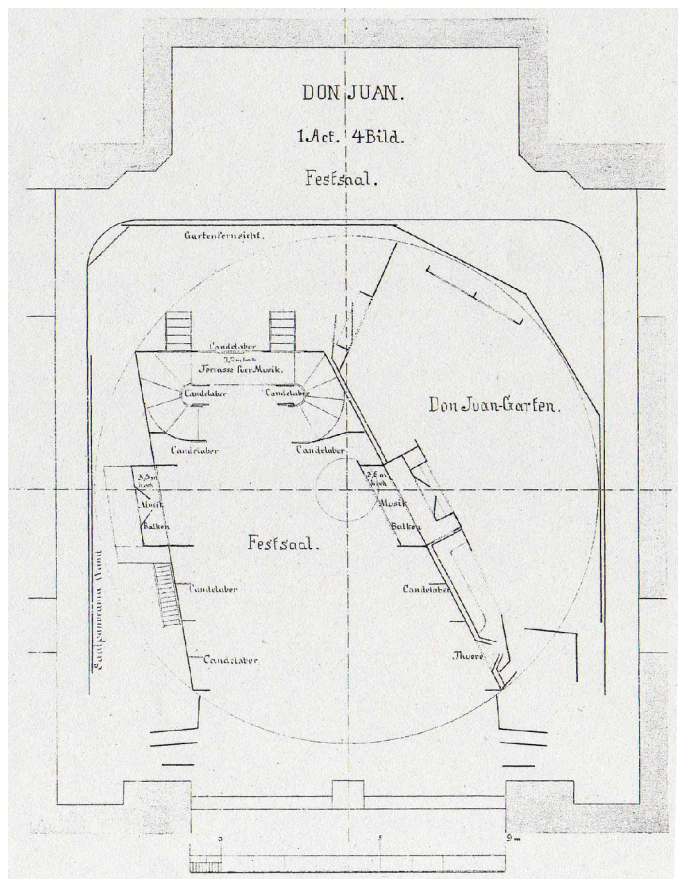


Abb. 53

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 1. Akt, 4. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

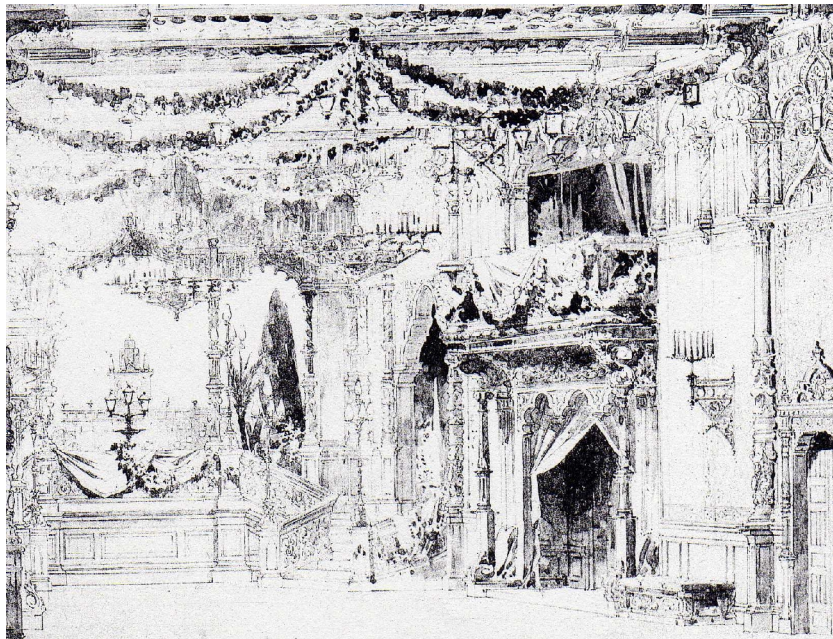


Abb. 54

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 1. Akt, 4. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

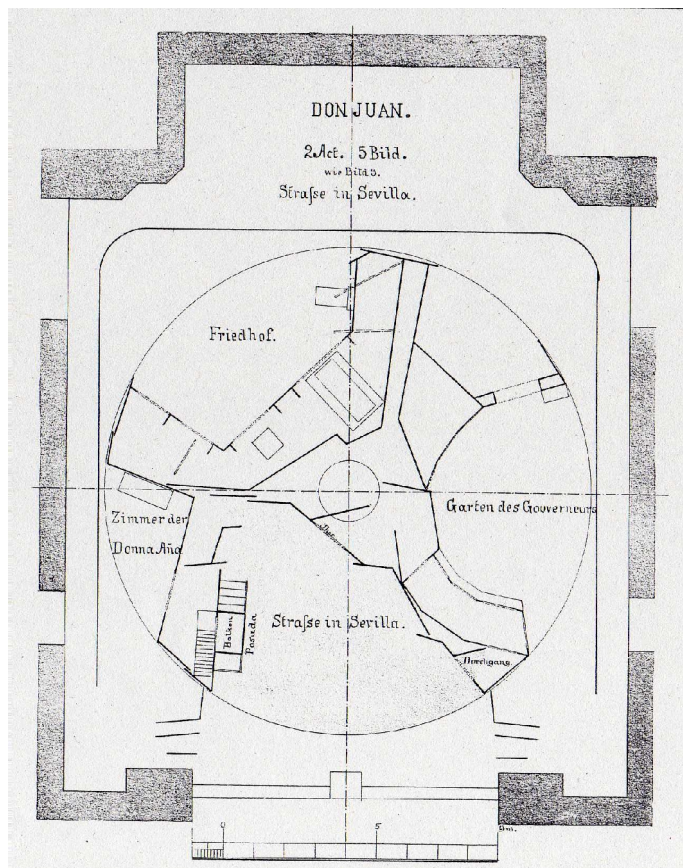


Abb. 55

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 5. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)



Abb. 56

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 5. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

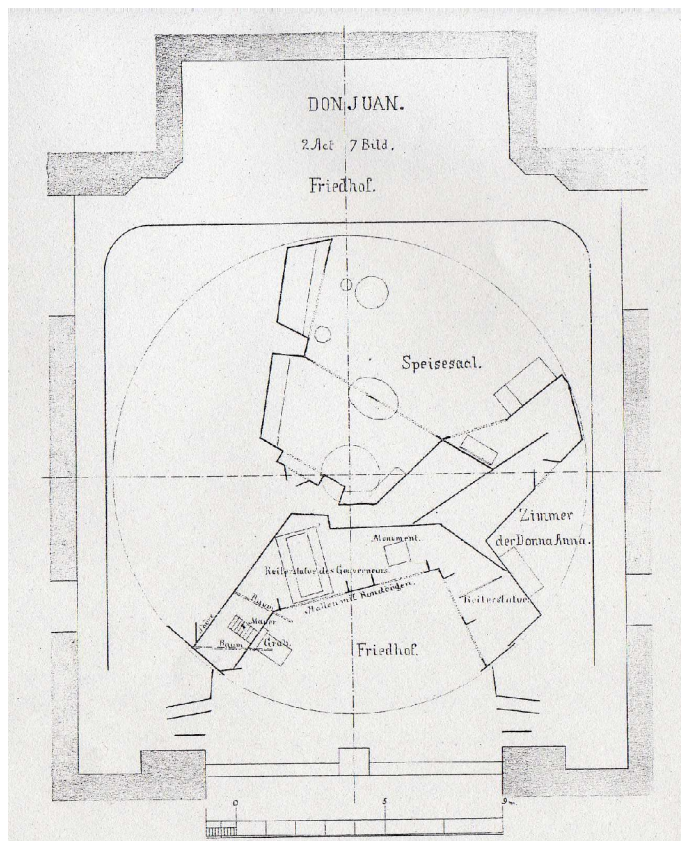


Abb. 57

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 7. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

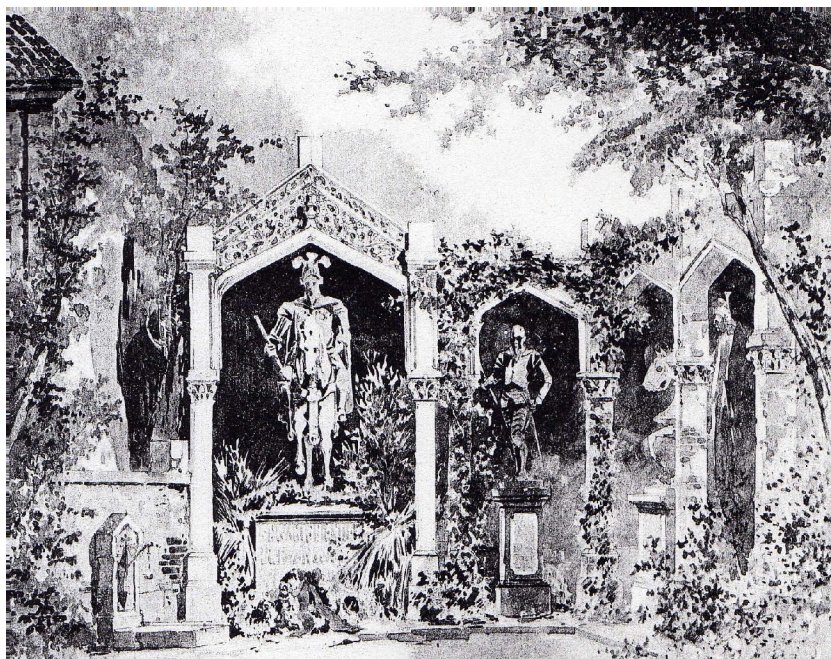


Abb. 58

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 7. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

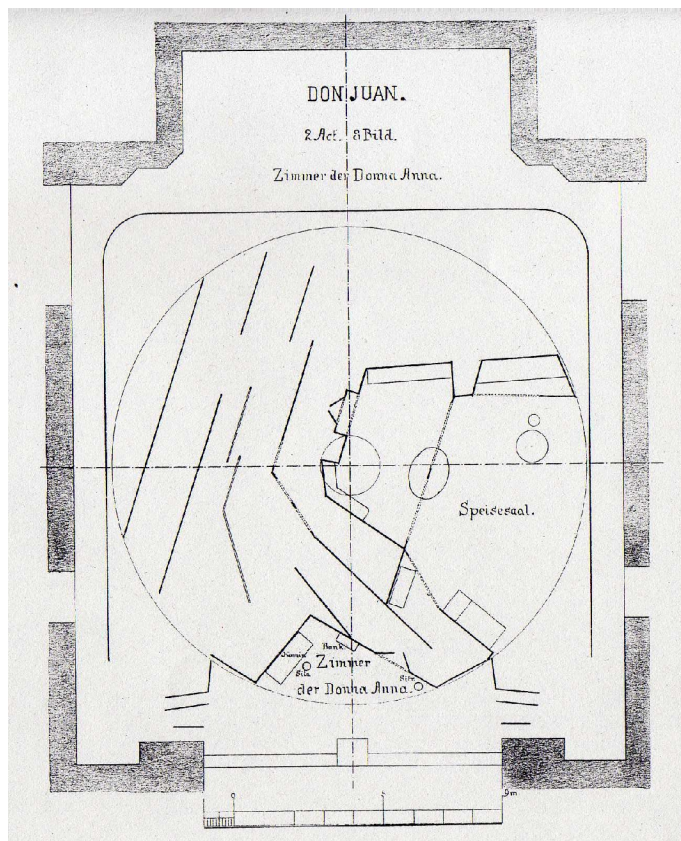


Abb. 59

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 8. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

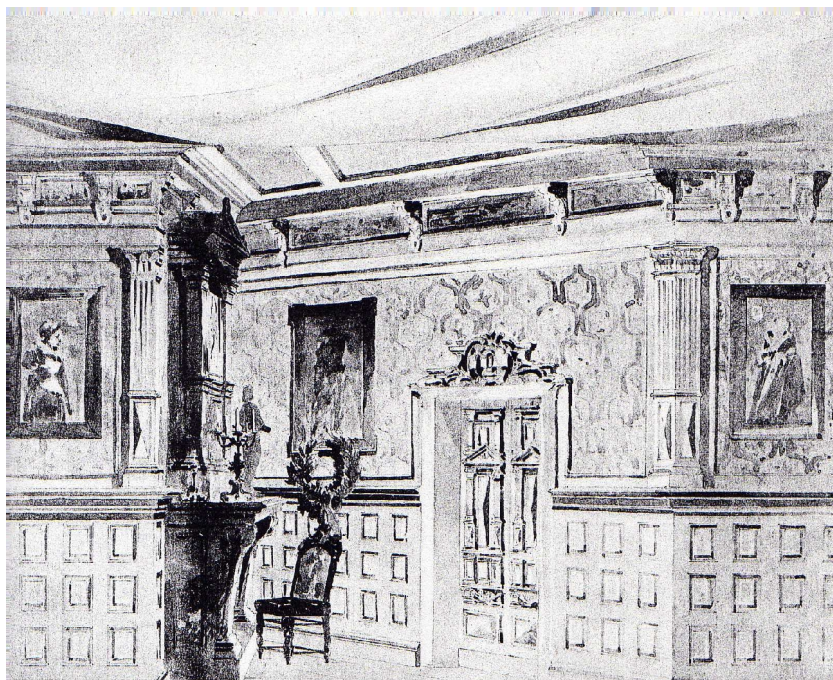


Abb. 60

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 8. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

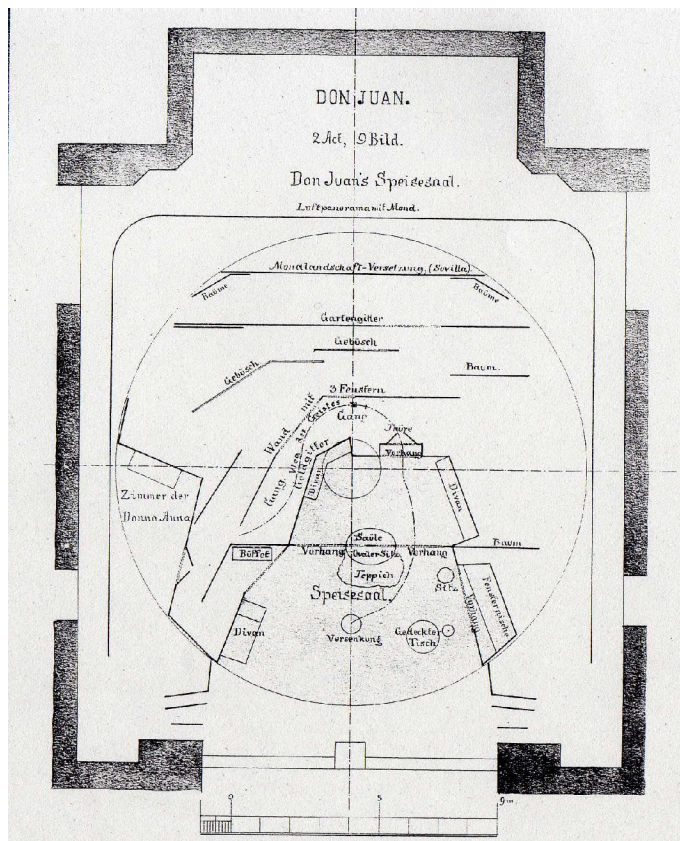


Abb. 61

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 9. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

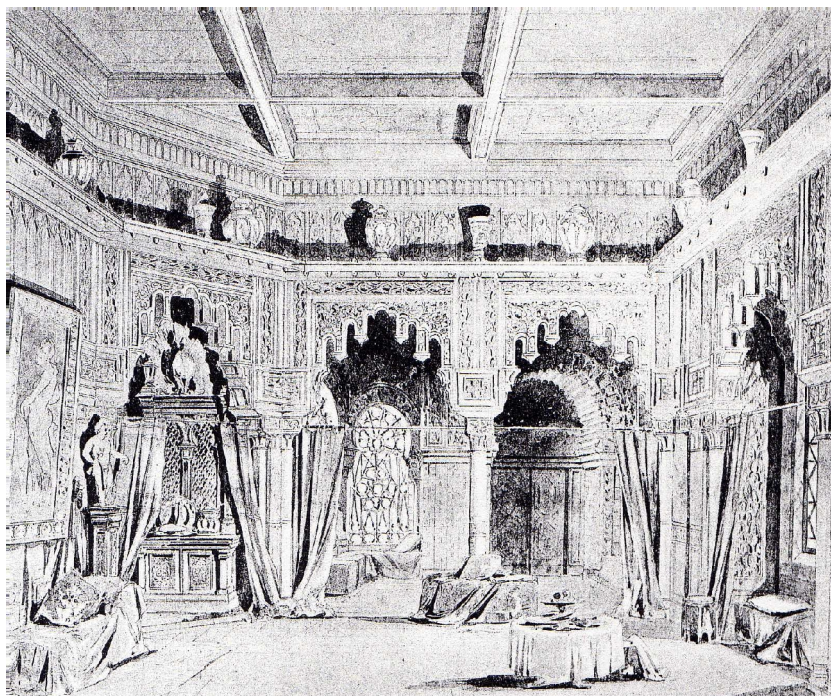


Abb. 62

»Don Giovanni« auf der Drehscheibe im Residenztheater 1896. 2. Akt, 9. Bild

(Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

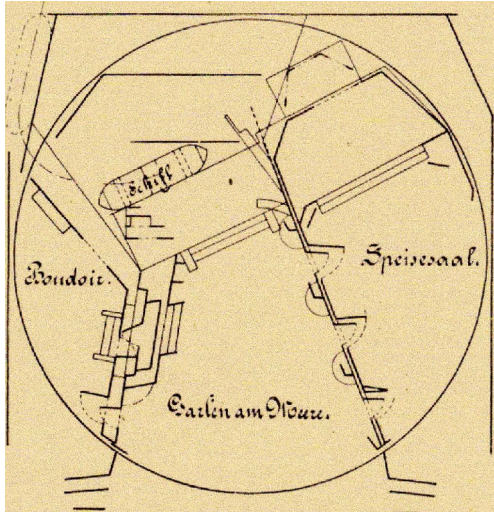


Abb. 63

Drehscheibe des Residenztheater – Einrichtung für »Cosi fan Tutte«.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1905.)

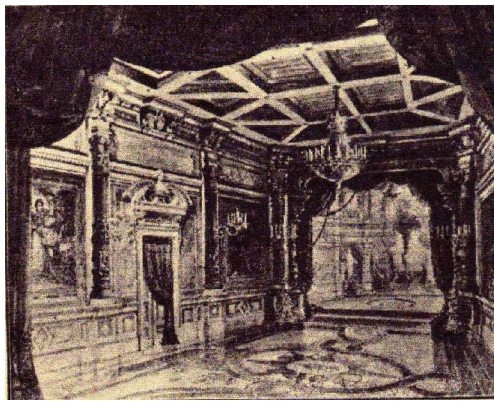


Abb. 64

Drehscheibe des Residenztheater – Einrichtung für »Cosi fan Tutte«.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1905.)

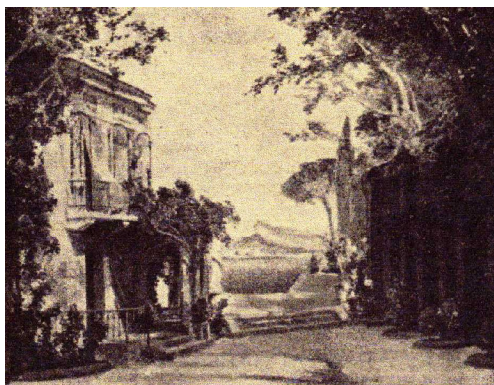


Abb. 65

Drehscheibe des Residenztheater – Einrichtung für »Cosi fan Tutte«.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1905.)

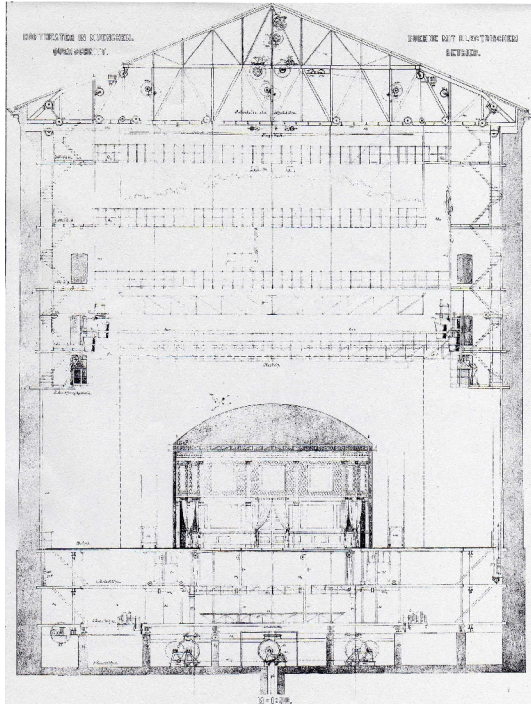


Abb. 68
Querschnitt zum Projekt einer Drehbühne mit elektrisch betriebener Untermaschinerie von C. Lautenschläger, 1896.
 (Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

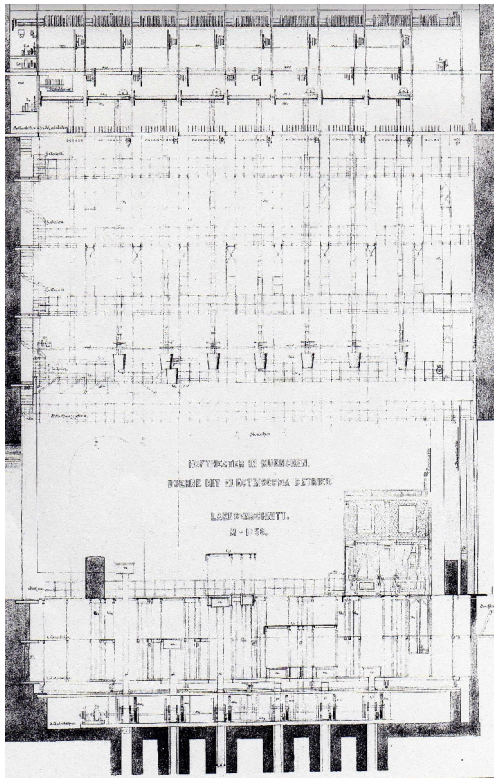


Abb. 69
Längsschnitt zum Projekt einer Drehbühne mit elektrisch betriebener Untermaschinerie von C. Lautenschläger, 1896.
 (Quelle: Lautenschläger, Carl: Die Münchener Dreh-Bühne im königl. Residenz-Theater, München 1896.)

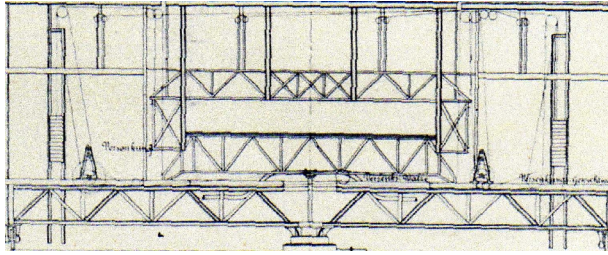


Abb. 70

Drehbühnenprojekt für das Mannheimer Hoftheater von C. Lautenschläger

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschinendirektor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

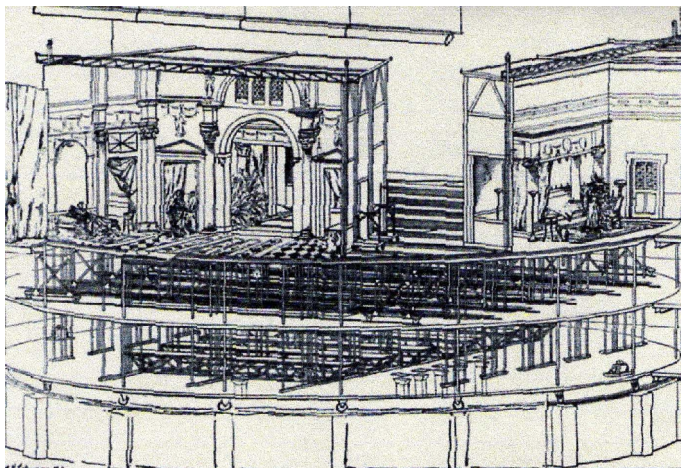


Abb. 71

Drehbühnenprojekt für das Mannheimer Hoftheater von C. Lautenschläger

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Technische Bühneneinrichtungen der Neuzeit - Vortrag, gehalten im Polytechnischen Verein in München von Herrn Kgl. Hofmaschinendirektor a. D. Karl Lautenschläger †.“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1906.)

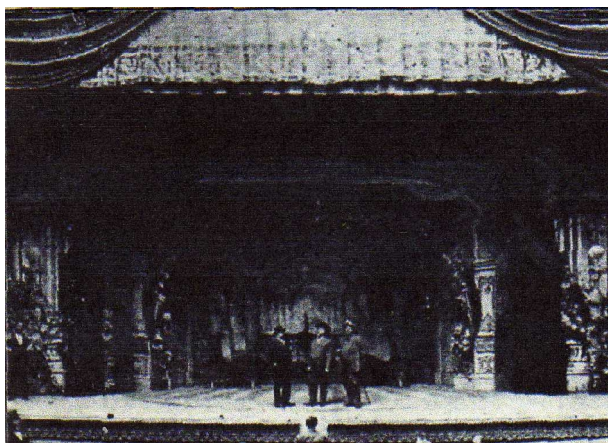


Abb. 72

Drehbühne des Wintergartens in Berlin

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1905.)

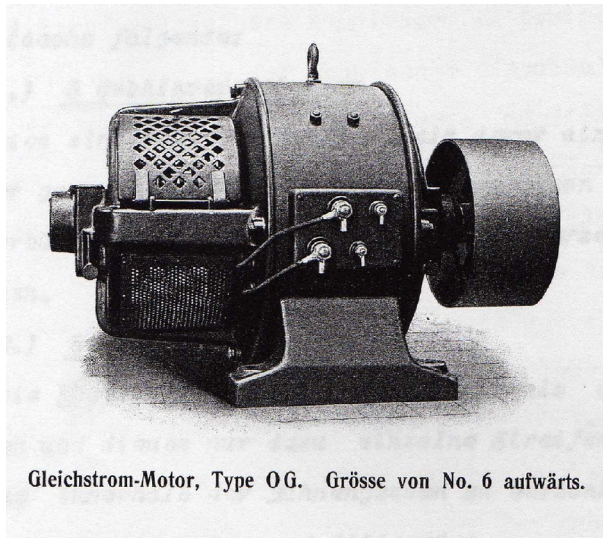


Abb. 73

Gleichstrom-Motor für die Drehbühne des Wintergartens, Berlin.

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

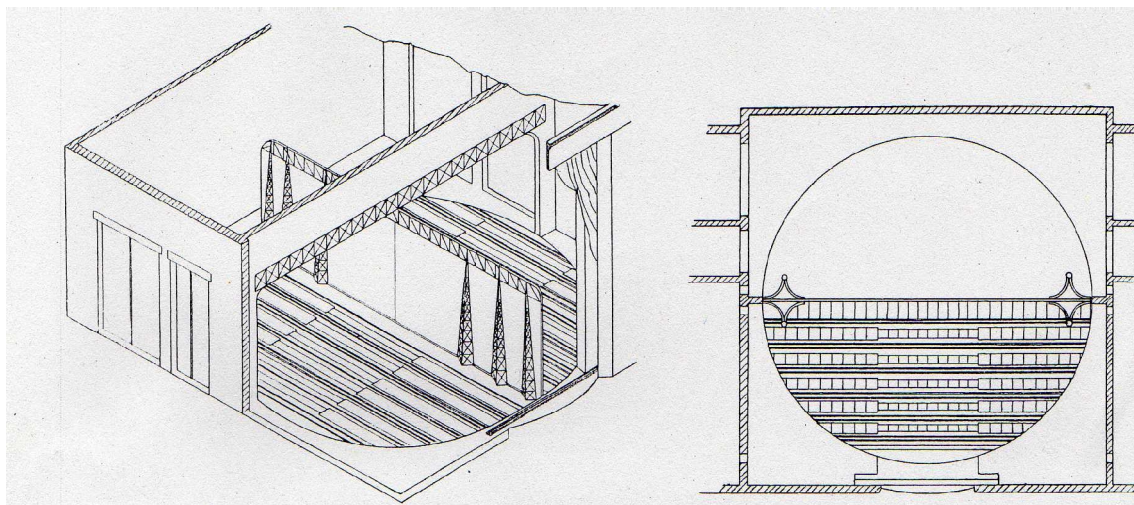


Abb. 74

Versenkungs-Drehbühne mit drehbarem eisernem Vorhang von C. Lautenschläger und seinem Sohne Erwin Lautenschläger.

(Quelle: Kranich, F.: Bühnentechnik der Gegenwart, Bd. 1, München u. Berlin 1929.)

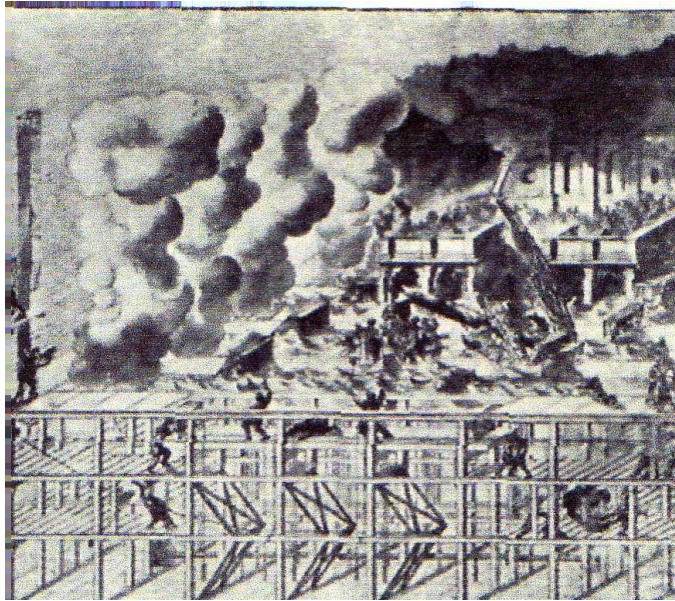


Abb. 75

Abbildung des Schiffsuntergangs in der Oper »Die Afrikanerin« von Meyerbeer in Stuttgart. Technische Einrichtung: C. Lautenschläger.

(Quelle: Lautenschläger, C.: „Bühnentechnik in der Alten und Neuen Welt“, erschienen in Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt, hrsg. vom Ausschuß des Polytechnischen Vereins in München, München 1905.)



Abb. 76

Skizze eines Feeriegestells mit Putten aus dem Atelier C. Lautenschläger, undatiert.

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

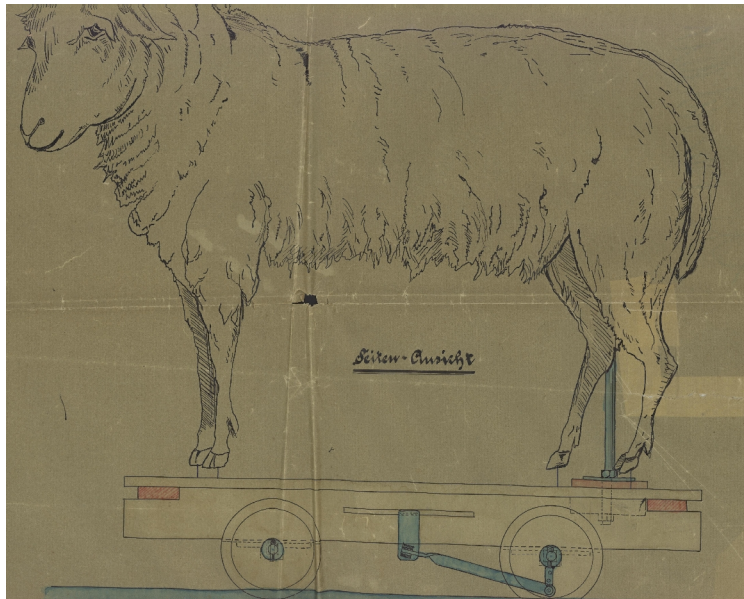


Abb. 77

Bewegliches Schaaf für die Oper »Odyssee«. Zeichnung aus dem Atelier C. Lautenschläger, undatiert.
(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

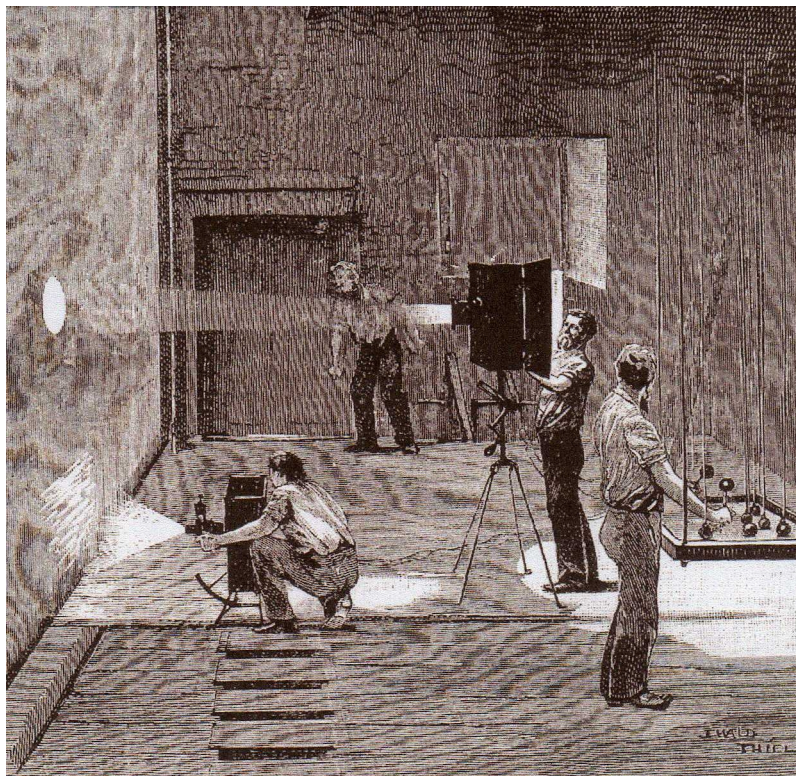


Abb. 78

Techniker beim Projizieren von Wasser und Mondschein hinter der Bühne des Urania-Theaters.
Möglicherweise zeigt die Abbildung Apparate aus dem Atelier C. Lautenschläger.
(Quelle: Dr. Harro Hess, Die Urania Berlin e. V.)



Abb. 79

Die Rheintöchter im »Rheingold«. Nach einer Dekorationsskizze von C. Lautenschläger.

(Quelle: Elsner, E. G.: Bühne und Welt, Berlin 1899)

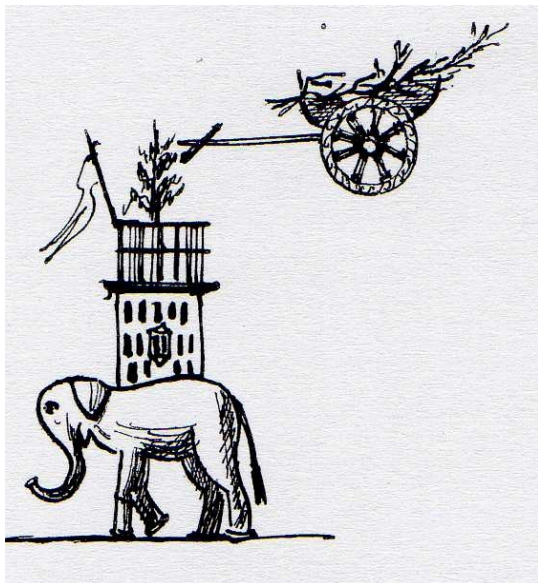


Abb. 80

Möglicherweise eigenhändige Skizze C. Lautenschlägers.

(Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)



Abb. 81
Möglicherweise eigenhändige Skizze C. Lautenschlägers zur Erzeugung eines Effekt-Schattens. (Detail)
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)

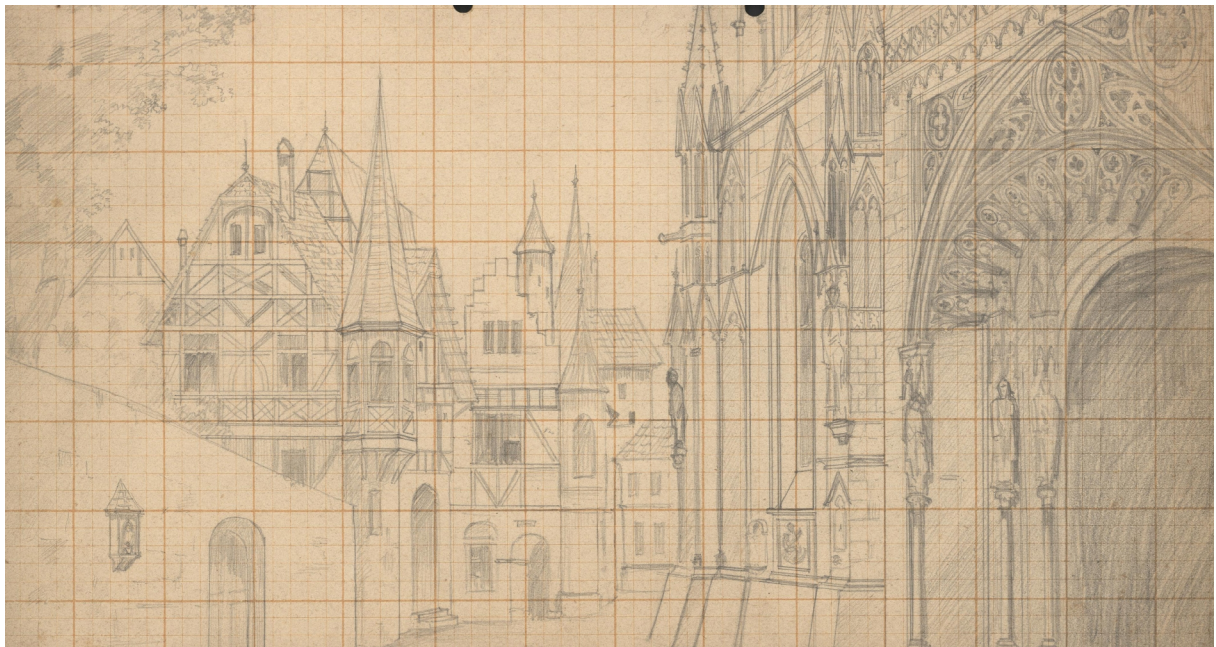


Abb. 82
Rasterung einer altdeutschen Stadtdekoration aus dem Atelier C. Lautenschläger.
 (Quelle: Archiv Lautenschläger, Sammlung Niessen, Theaterwissenschaftliche Sammlung Wahn.)



Abb. 83
Carl Lautenschläger in seinem Arbeitszimmer, ca. 1901.
(Quelle: Elsner, E. G.: Bühne und Welt, Berlin 1901.)